اورنگ زیب قاسمی
سبجیکٹ سپشلسٹ

نظر ثانی اور اضافہ شدہ ایڈیشن

ڈاکٹر سلیم اختر

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

فہرست

انتساب

ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش کے نام

پیش لفظ

1964ء میں گورنمنٹ کالج ملتان میں ایم اے اردو کے آغاز پر مجھے تنقید کا پانچواں پرچہ پڑھانے پر مامور کیا گیا۔ جب نصاب کے نقطہ نظر سے کتب تنقید پر نگاہ ڈالی تو سخت مایوسی ہوئی کہ ایک بھی ایسی کتاب نہ ملی جس میں تنقید کے اہم ترین دبستانوں پر روشنی ڈالی گئی ہوتی۔ ہمارے ہاں مشہور ناقدین کا ان کی انفرادی حیثیت میں مطالعہ تو ملتا ہے لیکن ہم آراء ناقدین کے نظریات سے جنم لینے والے مختلف تنقیدی دبستانوں کے بارے میں بطور خاص نہ لکھا گیا۔ بہرحال کسی راہنمائی کے بغیر کام شروع کیا' نوٹس بنائے اور کام چل نکلا ——— اور اتنا چلا کہ نوٹس کتابی صورت میں چھپوانے کی فرمائشیں شروع ہو گئیں چنانچہ اسی نقطہ نظر سے ان کا "نوٹس پن" ختم کر کے باقاعدہ مقالات کی صورت میں از سرنو قلمبند کیا' یہ مقالات مختلف ادبی جرائد میں طبع ہو کر ادبی (اور امتحانی لحاظ سے بھی) خاصے پسند کئے گئے۔

گو یہ تمام مقالات انفرادی حیثیت میں قلمبند کئے گئے لیکن معنوی ربط کی بنا پر تمام کتاب میں تسلسل برقرار رہتا ہے۔ یوں ہر مقالہ اپنی انفرادیت کی برقراری کے ساتھ ساتھ تنقید کی تاریخ کے کسی اہم ترین موڑ کا سنگ میل بھی بن جاتا ہے۔ کتاب کے آغاز میں "تنقیدی دبستان" کی حیثیت تعارفی ہے کہ اس سے تنقیدی دبستانوں پر عمومی روشنی کے ساتھ ساتھ ان کی اہمیت' حدود اور حسن و قبح بھی واضح ہو جاتے ہیں۔ ہر تنقیدی دبستان کے مطالعہ میں مغربی ناقدین کے نظریات و آراء کے علاوہ اردو میں اس دبستان کے عمومی اثرات پر بھی توجہ دی گئی جو نسبتاً مختصر ہونے کے باوجود بھی اردو ناقدین میں انفرادی سطح پر مخصوص رجحانات نقد کی غماز بن جاتی ہے۔ دنیائے نقد میں کوئی بھی نظریہ

کلی صداقت کا حامل نہیں ہوتا اس لئے تصویر کے دونوں رخ پیش کرنے کے لئے ہر تنقیدی دبستان کے مثبت کے ساتھ منفی پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔

"تنقیدی دبستان" ہر طرح کی تعلی کے بغیر پیش کرنے کے باوجود تنقید کے پرچہ میں 33 فی صد نمبر دلانے کا تو میں ذمہ لیتا ہوں۔ ہاں! اگر اس سے زیادہ نمبر لینے کا شوق ہو تو پھر خود بھی ہاتھ پاؤں مارنے ہوں گے۔

"تنقیدی دبستان" کا پہلا ایڈیشن 1974ء میں طبع ہوا اور تب سے اب تک متعدد ایڈیشن چھپ چکے ہیں' وقت کے ساتھ ساتھ اس کی قبولیت میں اضافہ ہوتا گیا' اس وقت یہ پاکستان کی بیشتر جامعات میں سرکاری (یا غیر سرکاری) حیثیت میں ایم اے اردو کے نصاب میں شامل ہے۔ میں جب 1988ء میں انڈیا گیا تو وہاں "اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ" کے ساتھ ساتھ "تنقیدی دبستان" بھی میری پہچان کا ذریعہ تھی' مجھے بتایا گیا کہ بعض یونیورسٹیوں میں اس سے استفادہ کیا جا رہا ہے۔ پروفیسر کلیم سہرامی نے راج شاہی یونیورسٹی (بنگلہ دیش) کے ایم اے اردو کے نصاب میں اس کی شمولیت کی اطلاع دی ——— "تنقیدی دبستان" کی پذیرائی میری توقعات سے بڑھ کر ہوئی اور اب جبکہ کتاب نے ایک طرح سے مستقل نصابی حیثیت اختیار کر لی تو پھر اس کا اپ ٹو ڈیٹ رہنا بھی ضروری ہے۔ ویسے بھی گذشتہ دو دہائیوں میں تنقیدی نظریات کے تنوع میں مزید اضافہ اور مسائل و مباحث کے سلسلہ میں مزید نکتہ آفرینی کے ساتھ ساتھ اسلوبیات اور ساختیات کے نئے دبستانوں کا چرچا بھی ہو رہا ہے لہٰذا گذشتہ ربع صدی کے تنقیدی مباحث پر قناعت درست نہ تھی اس لئے "تنقیدی دبستان" میں شامل مقالات کی تازہ کوائف اور نئے مواد کی روشنی میں نوک پلک درست کرنے کے ساتھ ساتھ "تنقید ——— حدود اور امکانات"' "ہیئتی تنقید" اور "اسلوبیاتی تنقید" کے نئے مقالات کا اضافہ کیا۔

تخلیق ہو یا تنقید ——— تصورات نو کے چراغ فروزاں ہوتے رہتے ہیں' ساتھ ہی کچھ چراغوں کی لو مدھم پڑ جاتی ہے' کچھ بجھ جاتے ہیں تو کچھ بجھنے کے بعد دھواں دیتے رہتے ہیں۔ یہی زندگی کا چلن ہے جسے علامہ اقبال "آئین نو" قرار دیتے ہیں مگر تخلیق اور تنقید میں "آئین نو" اور "طرز کہن" کی صورت میں واضح اور دو ٹوک قسم کا تضاد نہیں

ملتا کہ قدیم کے بطن سے جدید جنم لیتا ہے' جس طرح کسی ستارہ کے مردہ ہو جانے کے باوجود بھی فضائے بسیط میں اس کی روشنی کا سفر جاری رہتا ہے اسی طرح نظریہ' تصور' خیال وغیرہ "مردہ" ہو کر بھی اپنی اثر اندازی کی صورت میں زندہ رہتے ہیں جس کی متعدد صورتوں میں سے ایک کا نام "روایت" ہے۔

ہم آج بھی علوم و تصورات کی بات افلاطون اور ارسطو سے شروع کرتے ہیں' یہ ہماری مجبوری نہیں بلکہ ضرورت ہے۔ تصورات نقد کی تاریخ اور مختلف تنقیدی دبستانوں کی تشکیل کا مطالعہ کریں تو کسی نہ کسی سطح پر' کسی نہ کسی روپ میں اور کسی نہ کسی انداز میں "قدیم" میں "جدید" کا تذکرہ بھی مل جائے گا خواہ یہ موافقت کے اسلوب میں ہو یا مخالفت کے انداز میں' ہم قطعی طور سے "گزشتہ" سے لاتعلق نہیں ہو سکتے۔ بات گزشتہ سے پیوستہ ہی رہے گی خواہ ہم توثیق کریں یا تردید!

یوں مختلف تنقیدی دبستان اپنی مستحکم نظریاتی اساس اور انفرادیت کے باوجود کسی ایک شمس کی کشش کے اسیر سیارگان کی مانند گردش کناں نظر آتے ہیں' اپنی انفرادیت' آزادی اور خودکاری کے باوجود بھی!

"تنقیدی دبستان" تنقید کے نظام شمسی کے مطالعہ کی ایک چھوٹی سی کوشش ہے۔ یہ نظام وسیع و بسیط ہے جبکہ میرا قلم چھوٹا سا ہے اور یہی باعث ہے ان خامیوں' کوتاہیوں یا اغلاط کا جن سے صاحب نظر قاری دوچار ہو سکتا ہے۔

سلیم اختر

11 اپریل 1996ء

"الجودت":

569 - جہاں زیب بلاک

علامہ اقبال ٹاؤن' لاہور

دیباچہ

میرے دوست پروفیسر سلیم اختر ملک کے نوجوان نقادوں میں ایک ممتاز حیثیت حاصل کر چکے ہیں۔ ان کے مقالات جو چند سال سے ہمارے ادبی رسائل کی زینت بنتے رہے ہیں ایک وسیع حلقہ ناظرین میں معروف و مقبول ہیں۔ گذشتہ سال میں نے ان کی مختصر تاریخ ادب اردو بہت دلچسپی سے دیکھی تھی اور مقام مسرت ہے کہ اب تنقید کے متعدد اور مختلف مسالک پر ان کا یہ تبصرہ اہل علم کی ایک اور اہم ضرورت کو پورا کرنے کے لئے شائع ہو رہا ہے۔

ہماری اپنی صدی میں ادب اور تنقید کو وہ بین الاقوامی مفہوم پہلی مرتبہ ملا ہے جو ان دونوں کے عالمگیر ذاتی و تہذیبی منصب کے شایان شان ہے۔ دراصل تمام فنون لطیفہ بنی نوع انسان کی مشترکہ میراث ہیں اور اس میراث سے بہرہ اندوز ہونا ہم سب کا فطری حق ہے۔ تاثراتی تنقید ہو یا نفسیاتی' جمالیاتی ہو یا عمرانی' اسے کسی خاص ملک یا قوم کے نظریہ سازوں تک محدود رکھنا ناممکن ہو گیا ہے۔ اب یہ خواہش بجا طور پر عام ہو گئی ہے کہ ہر وہ ادبی تحریک جس نے انسانوں کی کسی جماعت کو مضطرب کیا ہو' اس کا مطالعہ اس تحریک کے نبض شناسوں کی تشریحات کی روشنی میں کیا جائے۔

عالمی ادب سے (جو ہم سب کا ادب ہے) صحیح رابطہ اس صورت میں قائم ہوتا ہے کہ طالب علم مختلف مسالک تنقید کے بنیادی تصورات سے آگاہ ہو۔

پروفیسر سلیم اختر کی یہ تازہ تالیف تنقید جدید کے تنوع اور وسعت کی جھلک بھی دکھاتی ہے اور ہر تنقیدی مسلک کے اصول کار کا بصیرت افروز تجزیہ بھی کرتی چلی جاتی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ یہ کتاب اپنے قارئین کے لئے عالمی ادب کے صحیح مطالعے اور صحیح لطف کا دروازہ کھولے گی۔

30/نومبر 1973ء

پروفیسر حمید احمد خان

تخلیق، تخلیقی عمل، تخلیقی شخصیت کا مطالعہ:

تنقید
حدود اور امکانات

یہ عجیب بات ہے کہ ہم سب دن رات تنقید کا لفظ استعمال کرتے ہیں مگر بحیثیت اصطلاح یہ درست نہیں ہے۔

جہاں تک اصطلاح کی تعریف کا تعلق ہے تو اس ضمن میں عرض ہے کہ اصطلاح کی ساخت میں اس امر کو اساسی اہمیت حاصل ہوتی ہے کہ وہ جس شے، تصور یا نظریہ کی مظہر ہو اس کی مابہ الامتیاز صفات کی وضاحت کر سکے تاکہ اس تعریف کی بنا پر وہ شے، تصور یا نظریہ بقیہ سے یوں منفرد قرار پا سکے کہ یہی اس کی شناخت کا باعث بن جائے۔ اس لحاظ سے تنقید کی اصطلاح کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر واضح ہو جاتا ہے کہ آج تنقید جس ذہنی عمل سے مشروط ہے اور پھر اس عمل کا جن تہذیبی، ثقافتی، سیاسی عوامل اور معاشرتی اقدار و معائیر سے تعلق ہے ان سب کی صراحت محض لفظ تنقید سے نہیں ہو سکتی ادھر نقاد کی بات کریں تو بات کہاں سے کہاں تک جا پہنچتی ہے کہ تنقیدی عمل خود نقاد کی شخصیت کی نفسی اساس سے متعلق ہونے کے ساتھ ساتھ نقاد (اور اس کے ساتھ ساتھ تخلیق کار) کے عہد کے سیاسی، سماجی، روحانی اور اقتصادی عوامل سے بھی مربوط ہوتا ہے، ان سب پر مستزاد اگر تنقید سے مخصوص بعض دبستانوں کا قصہ بھی چھیڑ دیا جائے تو حکایت نقد مزید دراز ہو جائے گی۔

واضح رہے کہ خود لفظ تنقید عام اور مقبول ہونے کے باوجود بھی غلط ہے۔ عربی میں اس مقصد کے لئے "نقد" اور "انتقاد" ملتے ہیں اور قواعد کی رو سے یہی درست ہیں لیکن

ہمارے ہاں تنقید اس تواتر سے استعمال ہوا کہ یہی اب درست سمجھا جاتا ہے۔ اردو میں غالبًا نیاز فتح پوری اور عابد علی عابد ہی دو ایسے ناقدین ملتے ہیں جنہوں نے بالالتزام اپنی تحریروں میں انتقاد استعمال کیا ("انتقادیات" از نیاز فتح پوری۔ "اصول انتقاد ادبیات" از عابد علی عابد) اور عابد علی عابد نے اسی کتاب میں تنقید کے انگریزی لفظ "CRITICISM" کی حکایت یوں بیان کی ہے --- "اس کا ماخذ عربی لفظ "غربال" ہے جس سے انگریزی کلمہ GARBLE برآمد ہوا ہے۔ غربال کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ CRET سے ہے۔ CRET کے معنی ہیں پھٹکنا' چھان پھٹک کرنا" (ص:2)

آل احمد سرور "تنقید کیا ہے" (ص:212) میں رقم طراز ہیں: "--- آیا تنقید کے لئے کوئی ایک جامع اصطلاح وضع کی جا سکتی ہے یا نہیں؟ میرے خیال میں اس کے لئے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے اسی میں تعارف' ترجمانی اور فیصلہ سب آ جاتے ہیں"

اس کے ساتھ نیاز فتح پوری کی یہ رائے ملالیں تو بات دور تک چلی جاتی ہے:

"انتقادی ذوق' شعرگوئی سے بالکل علیحدہ چیز ہے یہاں تک کہ ایک بہترین شاعر بھی اس کا مدعی نہیں ہو سکتا کہ وہ اچھا نقاد ہے" (مقدمہ: "اردو غزل گوئی" از فراق گورکھپوری ص:10)

بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

"یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اس کی مروج (یا صحیح) صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔ عربی میں نقد الدراھم (انتقدیا تنقد الدراھم) کے معنی ہیں: اس نے کھرے دراہم (جمع درہم) کو برے درہم سے الگ کیا یا ان پر الگ کرنے کی غرض سے نظرڈالی (اس سے مصدر نقد' انتقاد اور تنقاد ہوا)"

("اشارات تنقید صفحہ 1")

تنقید کے متعدد معانی اور تعریفوں کے تنوع میں سے جو اساسی مفہوم برآمد ہوتا ہے اس کی رو سے تنقید کا مطلب تخلیق کی چھان پھٹک سے محاسن و معائب کی نشان دہی ہے اور بظاہر یہ درست بھی معلوم ہوتا ہے لیکن کیا تمام تنقیدی عمل اور ہر نوع کی تنقیدی کاوشوں کو محض تخلیقات کی پرکھ تک محدود کیا جا سکتا ہے؟ آج اس کا جواب غیر مشروط

اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی کا بھی یہی خیال ہے "کیا یہ درست ہے کہ تنقید کسی فن پارے تک محدود ہوتی ہے؟ ہمیں بہت سی ایسی اصطلاحیں ملتی ہیں جن سے اس سوال کا جواب "ہاں" نہیں ہو سکتا۔" وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں "تنقید کی اصطلاح کسی ایک فن پارے تک محدود نہیں ہوتی بلکہ پورے سسٹم یا تھیوری پر ہو سکتی ہے" (ماہنامہ "صریر" کراچی اگست 1994ء)

ڈاکٹر فہیم اعظمی کے استدلال کے ضمن میں یہ عرض کروں گا کہ تصورات کا سسٹم یا کوئی نظریہ یا تھیوری یا علمی دبستان بالعموم ادبی تنقید کے لئے معرض وجود میں نہیں لائے جاتے جیسے مارکسزم' نفسیات' عمرانیات' تاریخ وغیرہ۔ یہ علوم' نظریات یا دبستان کسی اور مقصد کے لئے بنے تھے ادب و نقد کی ترویج کے لئے نہیں تھے جیسے مارکسزم سرمایہ دارانہ نظام کی اصلاح اور معاشی عدم مساوات کے خلاف رد عمل تھا اسی طرح نفسیات انسانی شخصیت کے تجزیہ و تحلیل کے لئے تھی لیکن ہوا یہ کہ ان کی آفاقیت اور ہمہ جہتی کے نتیجہ میں جہاں زندگی کے دیگر شعبے ان سے متاثر ہوئے وہاں ادب و نقد نے بھی اثرات قبول کئے یوں مارکسی تنقید' نفسیاتی تنقید' عمرانی تنقید' تاریخی تنقید وغیرہ معرض وجود میں آ گئیں۔ یوں دیکھیں تو مخصوص نظریات یا علوم سے وابستہ تنقیدی عمل اس مخصوص نظریہ یا علم کی ضمنی پیداوار قرار پاتا ہے اس امر کے باوجود کہ خود مارکس یا فرائڈ (اور یونگ بھی) تخلیقات اور تخلیق کاروں کی مثالیں دیتے تھے لیکن یہ مثالیں دینا بطور شواہد تھا مقصود بالذات نہ تھا۔

تنقید میں اس کے برعکس تخلیقات کا مطالعہ مقصود بالذات ہے تاہم اس مطالعہ کو موثر بنانے یا قاری کو قائل کرنے کے لئے دنیا بھر کے علوم و فنون سے مواد' معلومات' کوائف اور شواہد جمع کئے جاتے ہیں۔ یہ تو عالم ہے "ناوابستہ تنقید کا" —— ایسی تنقید جو مطالعہ ادب میں دیگر علوم و فنون سے امداد لینے کے حق میں نہیں اور صرف تخلیق کی داخلی فضا سے غرض رکھتی ہے۔ ہماری کلاسیکی مشرقی تنقید "ناوابستہ تنقید" کی نمایاں مثال ہے جس میں شعر کو صرف شعر سمجھ کر پرکھا جاتا تھا اور شعری پرکھ میں' شعر کی پرکھ کے لئے وضع کئے گئے پیمانے ہی استعمال ہوتے تھے مگر علوم کے بدلتے تناظر کے نتیجے میں اب "خالص ناوابستہ تنقید" کم کم ہی نظر آتی ہے کہ اب تنقید کے بیشتر اسالیب' انداز اور

تنقیدی دبستان کسی نہ کسی علمی اور سیاسی تصور سے منسلک نظر آتے ہیں' اسی لئے تنقیدی دبستانوں میں تنوع ملتا ہے۔

جہاں تک تخلیق اور تنقید کے رابطے کا تعلق ہے تو تنقید تخلیق کے پیچھے ہی نظر آتی ہے خواہ خود کو منصف' عقل کل یا شاہ گر سمجھنے والے ناقدین کو یہ بات بری ہی کیوں نہ لگے۔ سیدھی سی وجہ یہی ہے کہ تخلیق مطلق ہے جبکہ تنقید مشروط ہے تخلیقات سے' مالتھس نے وسائل اور آبادی میں اضافے کو سمجھنے کے لئے جو فارمولا استعمال کیا تھا اگر اسی کو تخلیق اور تنقید کا باہمی تعلق سمجھنے کے لئے بروئے کار لائیں تو تخلیقات کی رفتار GEOMETRICAL PROGRESSION کے مطابق ہو گی یعنی 1' 2' 4' 16' 32 جبکہ تنقید کی رفتار MATHEMETICAL PROGRESSION کے مطابق ہو گی یعنی 1' 2' 3' 4' 5' 6 —— یہی وجہ ہے کہ ایک تخلیقی تجربہ' ادبی رجحان' اسلوب کا میلان' تکنیک کا انداز شروع ہو کر مقبول اور پھر معدوم بھی ہو جاتا ہے۔ جبکہ ناقدین اس کی تفہیم' جواز اور افادیت کی بحثوں میں الجھے ہوتے ہیں اور جب تک ناقدین عمومی طور پر اسے تسلیم کریں تب تک وہ تجربہ / رجحان / میلان عرصہ حیات مکمل کر چکا ہوتا ہے۔

ہر علم کی مانند تنقید کی بھی اپنی اصطلاحات ہیں۔ ایسی اصطلاحات جو اس سے مخصوص اور ایسی اصطلاحات جو دیگر علوم سے مستعار ہیں۔ بحیثیت مجموعی تمام تنقیدی اصطلاحات کو دو بڑے گروپوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ قدیم اصناف جیسے غزل' قصیدہ' مثنوی' مرثیہ وغیرہ سے متعلق اصطلاحات مشرقی ہیں یعنی صنف کے ساتھ عربی یا فارسی سے اردو میں آئیں' اسی طرح علم بیان کی اصطلاحات بھی مشرقی ہیں جبکہ مغرب کے زیر اثر متعارف ہونے والی اصناف کی اصطلاحات بھی مغربی ہیں جیسے ناول' مختصر افسانہ وغیرہ' اسی طرح مغرب سے در آمد شدہ تخلیقی میلانات یا اسلوب سے متعلق رجحانات بھی اپنی اصطلاحات ساتھ لاتے ہیں' ان میں سے کچھ کے تراجم ہو جاتے ہیں (جیسے سمبل / علامت) کچھ کو بعینہ قبول کر لیا جاتا ہے (جیسے فینٹیسی)

تمام علوم میں نظریات' تصورات اور اصطلاحات کے ضمن میں تبادلہ کا عمل جاری رہتا ہے چنانچہ مارکسیت' عمرانیات' تاریخ' جمالیات' نفسیات وغیرہ سے جب تنقید نے اثرات اخذ کئے تو ان علوم سے مخصوص تصورات اپنی اصطلاحات بھی ساتھ لائے

—— کچھ کے مفاہیم درست سمجھے گئے تو کچھ متنازعہ ثابت ہوئیں لہٰذا نقاد کے لئے ان سب سے واقفیت ضروری ہوتی ہے۔

اگرچہ تنقید کو ہمیشہ سے تخلیقات کی پرکھ کے لئے استعمال کیا جاتا رہا ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ تنقید کے وسیع تناظر کو محدود کر دینے اور عمل نقد کے وسیع اور پر تنوع کل میں سے محض ایک یا چند اجزا منتخب کر کے محیط بے کراں کو ذرا سی آبجو میں مقید کر دینے کے مترادف ہے لیکن یہ بھی خاصی تلخ حقیقت ہے کہ ادیب اور شاعر تنقید کو صرف اپنی واہ واہ تک محدود سمجھتے ہیں۔ معاصرین پر قلم اٹھانے والے ناقدین کو میری مانند یہ تجربہ بھی ہوا ہو گا کہ انہوں نے تو نہایت خلوص سے تعریف کی مگر "ممدوح" اس بنا پر ناراض ہو گیا کہ تنقید کی دال میں تعریف کا تڑکا کم لگا!

"تقریباتی تنقید" اس نوع کی غیر مدلل مداحی کی عام (بلکہ عامیانہ) مثال ہے۔ کتابوں کی رونمائی کی تقریبات میں پڑھے جانے والے "بلند پایہ" مقالات، تحسین سخن ناشناس کی مثالیں ہیں۔ دوسروں کو کیا کہوں میں خود بھی اس تنقیدی گناہ کا مرتکب ہوتا رہتا ہوں تاہم میری بخشش اس بنا پر ہو جائے گی کہ میں اس گناہ کا اعتراف کرنے کی ہمت رکھتا ہوں اور بیشتر "مقالات" چھپوانے کے بجائے ضائع کر دیتا ہوں۔

تنقید میں گفتگو کا بنیادی حوالہ تخلیق اور تخلیق کار ہی بنتا ہے اور اس سے مفر بھی نہیں مگر تنقید کا اصل منصب "قصیدہ در مدح" نہیں بلکہ تخلیقات کے حوالہ سے عہد، اس کی اقدار اور معائیر کا مطالعہ ہونا چاہئے اور اس امر کا تعین کہ تخلیق کار کس حد تک اپنے عہد کی اقدار اور معائیر کا حامی یا باغی تھا۔ سماج میں وہ STATUS QUO کا قائل تھا یا NONCONFORMIST تھا۔ کیا تخلیق اس کے عہد کی تفہیم کے لئے اشاریہ بن سکتی ہے اور کیا خود اس کی اپنی شخصیت اس تمام تخلیقی عمل کا حصہ بنتی ہے یا اس سے الگ اور لاتعلق رہتی ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو پھر تنقید محض اشعار کی تشریح تک محدود رہ جاتی ہے اور نقاد اکتارہ بجانے والا! تنقید مکمل آرکسٹرا ہے ایک ساز یا ایک لے یا ایک سر نہیں!

منطق کی روشنی میں دیکھیں تو تنقید کو استخراجی / استنباطی DEDUCTIVE کے بجائے استقرائی INDUCTIVE ہونا چاہئے۔ اول الذکر رویہ پر مبنی تنقید محض قواعد و

ضوابط، ماضی، مسلمات اور حوالوں کے دائرہ میں محبوس ہو کر رہ جائے گی جبکہ اس کے برعکس استقرائی رویہ پر مبنی تنقید میں آزاد روی اور جستجو کی پیدا کردہ لچک ہو گی اس لئے اس میں فتویٰ سازی کے برعکس رائے کا اظہار ہو گا۔ لہٰذا نقاد کو ECLECTIC ہونا چاہئے یعنی ایک در کا ہو رہنے کے بجائے آزاد علمی جستجو کے لئے علوم کے گھاٹ گھاٹ کا پانی پینا چاہئے۔

استخراجی طریق کار ارسطو سے منسوب ہے۔ اس نے "بوطیقا" میں اسی طریقہ کی روشنی میں یونانی المیہ کے عناصر کی نشان دہی کی تھی، تاہم یہ بھی حقیقت اور شاید نقاد کے نقطہ نظر سے تلخ حقیقت ہے کہ تخلیق کار نے نقاد کے لئے اگر کلمہ تحقیر نہ بھی استعمال کیا تو کم از کم تخلیقات کی پرکھ کے ضمن میں اس کی صلاحیت یا استعداد پر ہمیشہ شک و شبہ ہی کا اظہار کیا۔

تنقید کو متنازعہ بنانے کا نتیجہ یہ نکلا کہ شعراء اور دیگر تخلیق کار اس کے بارے میں اب غیر جانبدار ہو کر نہیں سوچ سکتے جس کے باعث اس کی علمی حیثیت کو چنداں اہمیت نہیں دی جاتی۔ اسی لئے اکثریت اسے "دور جدید کا شر" قرار دیتی ہے جبکہ تحقیق ہمیں یہ بتاتی ہے کہ تنقید چار ہزار برس پرانی ہے۔ ابن حنیف کے مقالہ بعنوان "عالمی ادب میں تنقید کی اولین مثال" (مطبوعہ "ادبیات" اسلام آباد، شمارہ I جولائی ستمبر 1987ء) کے بموجب "ارسطو سے بھی ڈیڑھ ہزار برس اور آج سے تقریباً چار ہزار برس قبل جس ادبی تخلیق سے تنقیدی شعور کی نشان دہی ہوتی ہے اس کا خالق خاخپ اور اسونب (KHAKHEPERRA-SONB) تھا۔ بیشتر ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ خاخپ اور اسونب کی یہ تصنیف فراعنہ مصر کے بارھویں خاندان (1991/1786 ق م) کے زمانے میں تخلیق کی گئی۔"

ابن حنیف نے پاپرس پر لکھی اس تحریر کی نصابی حیثیت اجاگر کرتے ہوئے اس سے جو اقتباس نقل کیا ہے تنقید کی قدیم ترین مثال کے طور پر اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہیں:

> "کاش میرے پاس ایسے الفاظ ہوں جو انجانے ہوں، ایسی باتیں جو انوکھی ہوں، نئی زبان جو استعمال نہ کی گئی ہو، تکرار سے آزاد ——— ایسی

بات جو فرسودہ نہ ہو' جو گزرے وقتوں کے لوگوں نے نہ کہی ہو --- جو کچھ کہا گیا تھا در حقیقت وہ دہرایا جا چکا ہے --- بزرگوں کی تصانیف پر اترانے کی کوئی بات نہیں ہے' بعد میں آنے والوں نے انہیں پا لیا تھا' جو کچھ میں کہتا ہوں (وہ) پہلے نہیں کہا گیا۔ میں ایسی باتیں نہیں کہتا جو (پہلے) کہی جا چکی ہوں' ایسا پہلے کیا جا چکا ہے' نہ ہی میں ایسی بات کہتا ہوں جو کہی جا سکے گی' اس قسم کی کوشش بے فائدہ ہو گی' ایسا کرنا تصنع ہوتا ہے اور کوئی (نقالی کرنے والے) کا نام لوگوں کے سامنے لینا (پسند) نہیں کرے گا۔"

جب کبھی بھی تخلیقی فنکار' تخلیق اور تنقید کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ان کی گفتگو کا مجموعی تاثر کچھ تخلیق VS تنقید کا ہوتا ہے۔ شائد تخلیق کار کے نقطہ نظر سے یہ غلط بھی نہ ہو کیونکہ ہر تخلیقی فنکار یہ سمجھتا ہے کہ تخلیقی عمل ایسا پراسرار ہے کہ اس کے اسرار کو صرف تخلیق کار ہی سمجھ سکتا ہے لہٰذا نقاد اس معاملہ میں OUTSIDER سمجھا جاتا ہے۔ روایتی مشرقی تنقید میں "آمد" کا جو تصور ملتا ہے اس کی بنا پر اگر غالب نے کہا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

تو ہر لکھنے والے کو یہ شعر اپنے ہی تخلیقی عمل کا ترجمان محسوس ہوتا ہے۔ اب یہ الگ بات کہ بیشتر لکھنے والے محض لکھنے والے ہی ہوتے ہیں کیونکہ نہ تو ان کے لئے غیب سے مضامین آتے ہیں اور نہ ہی صریرِ خامہ نوائے سروش ثابت ہوتا ہے۔ ہرچند کے زعم یہی ہوتا ہے:

سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا
مستند ہے میرا فرمایا ہوا

ادھر ناقدین کا یہ عالم ہے کہ وہ تنقید کو اگر عطیہ ربانی نہیں جانتے تو کم از کم اتنا ضرور سمجھتے ہیں کہ ہماری رائے کے بغیر تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ تخلیق کا بھی حال پتلا ہو گا۔ یہ ہم ہیں جو آہوئے تخلیق کو بھٹکنے نہیں دیتے اور یہ ہم ہیں جو تخلیق کاروں کے لئے عصائے خضر ثابت ہوتے ہیں' کبھی کبھی تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا ناقدین اور تخلیقی فنکار دو متحارب گروہوں میں تقسیم ہو چکے ہیں۔ ویسے یہ بھی حقیقت ـــــــ اور

شاید تخلیق کار کے نقطہ نظر سے —— تلخ حقیقت ہے کہ اپنی تمام الہامیت، تخلیقی عمل کی پراسراریت اور ان سے جنم لینے والی انانیت، خود پسندی اور فن کے زعم کے باوجود بھی تخلیق کار نقاد کی رائے کا محتاج ضرور ہوتا ہے۔ وہ نقاد کو کتنا ہی برا کیوں نہ کہے اور تنقید کے خلاف کتنا ہی زہر کیوں نہ اگلے لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ نقاد کی تحسین اور ستائش کا خواہاں ہوتا ہے بلکہ بعض لکھنے والوں کا تو یہ عالم ہوتا ہے کہ ان کے "نفس" کے لئے نقاد کی تعریف اتنی ہی ضروری ہوتی ہے جتنی بعض بچوں کے لئے گولیاں اور ٹافیاں۔ جس طرح روتے بچوں کو گولیوں اور ٹافیوں سے بہلایا جا سکتا ہے اسی طرح بعض لکھنے والے بھی تعریف کی ٹافیوں سے بہلے رہتے ہیں —— کہ یہ انائی تسکین کے لئے ضروری ہے۔

رہی یہ بحث کہ نقاد تخلیقی عمل سے ناآشنا ہوتا ہے لہٰذا تخلیق کا رمزشناس نہیں ہو سکتا، بادی النظر میں تو درست محسوس ہوتی ہے کہ بعض نقاد تخلیق سے وابستہ تخلیقی عمل بلکہ ہر طرح کے عمل سے ہی ناآشنا ہوتے ہیں اور واقعی تخلیق کے رمزشناس نہیں ہوتے۔ یہ بات بالخصوص ان پروفیسر نقادوں کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جن کے کالج نوٹس تنقید کے نام پر بکتے ہیں، جنہوں نے قسم کھائی ہے کہ کبھی اوریجنل بات نہیں کریں گے (اس خدشے کی بنا پر کہ کہیں وہ غلط نہ ثابت ہو) اور جن کے تنقیدی مقالات میں دوسرے نقادوں، مفکرین اور دانش وروں کی آراء یوں ملتی ہیں گویا ڈرائنگ روم میں مستعار ڈیکوریشن پیسز سجا رکھے ہوں۔ ایسے ناقدین اپنے بے ضرر تنقیدی مقالات ادب کی منڈی میں لاتے ہیں لیکن جلد ہی چھابڑی خالی کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ ان کے برعکس جب ہم ان نقادوں کا مطالعہ کرتے ہیں جن کی سوچ ذاتی تھی اور جو اہل رائے بھی تھے۔ ایسے کہ ان کی آراء نے ادب و نقد کے دھارے بدل کر رکھ دیئے تو ان میں سے بیشتر ایسے ناقدین ملیں گے جو نقاد کے ساتھ ساتھ تخلیقی فنکار بھی تھے۔ اتنے اہم اور بڑے کہ بعض صورتوں میں تو اس امر کا فیصلہ کرنا محال ہو جاتا ہے کہ وہ بڑے نقاد تھے یا بڑے تخلیق کار۔ انگریزی میں ڈرائی ڈن۔ میتھیو آرنلڈ، ورڈز ورتھ، کولرج اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ محض چند نام نہیں بلکہ یہ ایسی شخصیات ہیں جنہوں نے شعری تخلیقات اور تنقیدی نظریات سے عصری شعور کو متاثر کیا۔ فرانس میں سے سارتر ہی کا نام لے دینا کافی

ہے۔

جب ہم اردو میں تنقید کے آغاز و ارتقاء کو دیکھیں تو سب سے پہلے ہمیں تذکرے نظر آتے ہیں۔ ہم اس بحث میں نہیں پڑتے کہ آج کی اصطلاح میں تذکروں کو تنقید کہا جا سکتا ہے یا نہیں (یہ ایسی بحث ہے جس کے بارے میں مخالفانہ اور موافقانہ نقطہ نظر کے تحت بہت کچھ لکھا جا چکا ہے) تاہم اتنا طے ہے کہ اردو میں تنقید کی ابتدائی صورت تذکروں میں ملتی ہے۔ جب ہم تذکروں پر نگاہ ڈالتے ہیں تو سب سے پہلا تذکرہ میر تقی میر کا "نکات الشعرا" ملتا ہے اس کے بعد میں میر حسن، مصحفی اور شیفتہ کے تذکرے آتے ہیں جو اپنی تنقیدی آراء کی بنا پر آج بھی دلچسپی سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ تو کیا یہ محض اتفاق ہے کہ یہ چاروں تذکرہ نگار خود بہت اچھے شاعر بھی تھے۔ کیا ہم میر کے بارے میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تخلیق کا رمز شناس نہ تھا یا یہ کہ مصحفی تخلیقی عمل سے ناواقف تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ چاروں بڑے تذکرہ نگار جتنے اچھے شاعر تھے اتنے ہی اچھے نقاد بھی ثابت ہوئے۔ جہاں تک شیفتہ کا تعلق ہے تو انہوں نے شاعری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ بھی ان کی تنقیدی حس کے آئینہ دار ہیں اور شیفتہ ہی کو یہ کریڈٹ بھی جاتا ہے کہ انہوں نے غالب کو مشکل گوئی ترک کرنے پر مجبور کر دیا۔

غالب کا ذکر آیا تو اگرچہ غالب نے باضابطہ تنقید تو نہ لکھی لیکن خطوط غالب کا مطالعہ کیا جائے تو بہت سے ایسے خطوط بھی ملتے ہیں جن میں غالب نے الفاظ کی بحثیں کیں، علم معانی سے وابستہ مسائل پر گفتگو کی، شاگردوں کو اصلاحیں دیں اور بعض اوقات معاصرین کے بارے میں اظہار رائے بھی کیا ہے اور یہ سب غالب کے تنقیدی شعور کے مظہر ہیں۔

جدید تنقید کا آغاز مولانا الطاف حسین حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" (سن اشاعت 1893ء) سے کیا جاتا ہے۔ بعض ناقدین نے مولانا حالی کے مقدمے کو "Lyrical Ballads" کے دیباچہ کا ہم پلہ قرار دیا ہے۔ اس لئے کہ جس طرح "Lyrical Ballads" کے دیباچہ میں ورڈز ورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ انگریزی شاعری میں رومانیت کا منشور ثابت ہوئے، اسی طرح مقدمہ میں حالی نے شعر، شاعری، آمد اور آورد، ادب اور معاشرے کے باہمی تعلق کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ

جدید شاعری کا نقطہ آغاز قرار پاتے ہیں۔ اب حالی جتنے اہم نقاد ہیں اتنے ہیں بڑے شاعر بھی' ان کی غزلیات ہوں یا مسدس ہردو ان کی شاعرانہ اہمیت کے مظہر ہیں۔ اسی دور میں مولانا محمد حسین آزاد لاہور میں انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے نئی طرز کی منظومات کا پرچار کر رہے تھے تو "آب حیات" کا مصنف شاعری بھی کر رہا تھا اور رومانیت کی تحریک کا اہم ترین رکن نیاز فتح پوری "کیوپڈ اور سائیکی" کے ساتھ ساتھ "انتقادیات" کے مقالے بھی قلم بند کر رہا تھا۔

اس انداز کی مزید مثالیں تلاش کرنی مشکل نہیں صرف چند نام پیش کئے جاتے ہیں مثلاً فراق گورکھپوری بہت بڑے شاعر ہیں لیکن بحیثیت نقاد "اندازے" اور "اردو میں عشقیہ شاعری" بھی کسی لحاظ سے کم نہیں' پھر آل احمد سرور ہیں جنہوں نے تنقید کے ساتھ ساتھ شاعری بھی کی' مجنوں گورکھ پوری اور احتشام حسین ہیں جنہوں نے افسانہ نگاری بھی کی اور علی سردار جعفری جو شاعر کے ساتھ ساتھ اقبال اور غالب کے بہت اچھے نقاد بھی ہیں اور "ترقی پسند ادب" کے نام سے اس ادبی تحریک کی تنقیدی تاریخ بھی قلم بند کی۔ ترقی پسند ادب سے ہی اسی نام کی دوسری کتاب کے مصنف عزیز احمد کی طرف ذہن جاتا ہے جن کا جدید ناول اور افسانے میں بہت اونچا مقام ہے اور جنہوں نے ارسطو کی "بوطیقا" کا ترجمہ کرنے کے ساتھ ساتھ "اقبال ——— ایک نئی تشکیل" جیسی کتاب بھی لکھی ہے۔

جب ہم اس نقطہ نظر سے پاکستان کا جائزہ لیتے ہیں تو محمد حسن عسکری کا نام ذہن میں آتا ہے جن کے افسانوں کے مجموعے "جزیرے" میں جو افسانے ملتے ہیں وہ آج بھی نئے افسانے کی بحث میں حوالے کی چیز ثابت ہوتے ہیں۔ سلیم احمد ہیں جو جتنے اہم نقاد ہیں اتنے ہی اہم شاعر بھی پھر عابد علی عابد ہیں جو نقاد کے ساتھ ساتھ شاعر' ناول نگار' افسانہ نگار اور ڈرامہ نگار بھی تھے جبکہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے اچھی تنقید کے ساتھ ساتھ اچھی فکشن لکھنے کا بھی حق ادا کر دیا' بالخصوص ان کا مشہور ناول "شام اودھ" تو خاصے کی چیز ہے۔ اسی طرح فیض احمد فیض' انتظار حسین' شمس الرحمٰن فاروقی' ساقی فاروقی' ڈاکٹر آغا سہیل' جیلانی کامران' انیس ناگی' سجاد باقر رضوی' عرش صدیقی بھی ایسے ادیب ہیں جو اچھے نقاد بھی ہیں اور تخلیقی فنکار بھی۔ اور یہ احمد ندیم قاسمی نے اتنے دیباچے اور فلیپ

کیسے لکھ لئے تنقیدی شعور کے بغیر یہ نہیں ہو سکتا تھا۔ حتیٰ کہ ڈاکٹر وحید قریشی، مشفق خواجہ اور سید قدرت نقوی جیسے محققین شاعری بھی کرتے ہیں۔

اب تک علامہ اقبال کا تذکرہ نہیں کیا گیا تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ تنقید کے نبض شناس نہ تھے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے باضابطہ تنقیدی کتابیں نہیں لکھیں لیکن غالب ہی کی مانند جب علامہ اقبال کے خطوط اور مقالات کا مطالعہ کریں تو ان میں زبان و ادب، شعر و شاعری، لفظ و معنی اور تخلیق اور عصر کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے، انہیں اگر مربوط صورت میں مرتب کر دیا جائے تو وہ باقاعدہ تنقید ہی کے زمرے میں شمار ہونے کے قابل ہیں۔ (ملاحظہ ہو راقم کا مقالہ "اقبال کا تنقیدی شعور" جو "اقبال کا نفسیاتی مطالعہ" میں شامل ہے)

ان مثالوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ جو لوگوں کے ذہن میں تنقید اور تخلیق کے دنگل کا تصور ہے تو یہ سراسر غلط ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر اچھے تخلیقی فنکار میں تنقیدی حس اور تنقیدی شعور بھی ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ زندگی اور ماحول سے اخذ شدہ مواد کی چھان پھٹک کرتے ہوئے ناقص اور کارآمد کو الگ الگ نہیں کر سکتا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ تخلیقی عمل کی تکمیل کے بعد وہ اپنی تخلیق پر ناقدانہ نگاہ ڈالتا، اس میں کانٹ چھانٹ کرتا اور اسلوب کے جمالیاتی پہلوؤں کو نکھارتا بھی ہے۔ آج سے صدی پیشتر حالی نے آمد اور ذہن سے گھڑے گھڑائے شعر کے نکلنے کے تصور کو اسی لئے مسترد کر دیا تھا کہ وہ تنقیدی عمل سے تہی ہوتا ہے۔ ہر اچھا شاعر یا افسانہ نگار اپنی تخلیقات پر ناقدانہ نگاہ ڈالتا اور ان میں ضروری ترمیم و تنسیخ کرتا رہتا ہے تو یہ سب کسی نہ کسی تنقیدی حس کے بغیر ناممکن ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد اور علامہ اقبال کے ایسے مسودات ملے ہیں جن میں انہوں نے اسلوب کو خوبصورت سے خوبصورت تر بنانے کی کوشش میں خوب کانٹ چھانٹ کی ہے۔ یہی حال دیگر تخلیقی فنکاروں کا ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے مدمقابل ہونے کے برعکس ہاتھوں میں ہاتھ دے کر چلتی ہیں۔

تنقید اور تخلیق کے باہمی رابطہ کے ضمن میں پال ڈی مان نے "Blindness and Insight" میں بڑے پتہ کی بات کہی ہے:

"کچھ سالوں کے بعد آج کل کے ادبی مطالعہ کے یہ مباحث جو متنازعہ اور مواعظی لہجے کے حامل ہیں ختم ہو جائیں گے اور فن کی ذاتی قدروقیمت پر زور ہو گا اور یہ مان لیا جائے گا کہ تنقید میں فن پارہ بھی صحیح معنوں میں ایک ادبی کارنامہ ہوتا ہے۔ شعراء اور ناول نگاروں کا کبھی کبھی تنقید لکھنا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے۔ فرانسیسی ادب میں بودلیئر سے سارتر تک' جن میں ملارمے اور ویلری بھی شامل ہیں' ایسے لوگوں کی ایک لمبی قطار ہے جو شاعر اور ناول نگار ہونے کے باوجود تنقید لکھتے تھے۔ کبھی کبھی ادیبوں کے ان دو نوعیت کے کام کو ہم غلط سمجھتے ہیں۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ یہ لکھنے والے شوقیہ طور پر یا ضرورت کے تحت کبھی کبھی اپنا زیادہ اہم کام چھوڑ کر اپنے اسلاف یا ہم عصروں کی تحریروں پر اپنی رائے ظاہر کرنے لگتے ہیں۔ کچھ کچھ ان متقاعد (ریٹائرڈ) حما-تیوں کی طرح جو نوجوان پہلوانوں کے کام کی قدر کا تعین کرنے لگتے ہیں لیکن یہ بات کہ ان لکھنے والوں کو تنقید لکھنا کیوں ضروری ہے اتنی اہم نہیں' جو بات اہم ہے وہ یہ کہ بودلیئر' ملارمے اور ییٹسات وغیرہ نے اتنے اچھے تنقیدی مضامین لکھے۔ ہم یہ تو نہیں کہتے کہ شعری تخلیقات اور ناول نگاری اسی سطح پر ہیں جس سطح پر تنقیدی نثر ہے اور دونوں میں کوئی فرق نہیں اور دونوں ایک دوسرے کے متبادل ہو سکتے ہیں۔ دونوں کی الگ الگ دنیا ہے جو نہ ایک جیسی ہیں اور نہ ایک دوسرے کی تکملہ ہیں لیکن لائنیں ان کو الگ الگ کرتی ہیں۔ ان کا سفر ایسے زیرزمین راستے سے ہوتا ہے جس کا گمان بھی نہیں اور پھر یہ پتہ چلتا ہے کہ شعری اور تنقیدی حصے ایک دوسرے سے اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ یہ ممکن نہیں کہ ایک کو مس کریں اور دوسرے کو نہیں" (بحوالہ: ماہنامہ "صریر" کراچی اکتوبر 1995ء ترجمہ فہیم اعظمی)

تنقید کی بدنامی کا ایک باعث خود نقاد حضرات بھی ہیں۔ ایسے ناقدین جو ناقص مطالعہ سے کام لیتے ہیں' ایسے ناقدین جو "ماضیت" کا شعور رکھے بغیر ماضی پرست یا ماضی مسترد کرنے والے ہوتے ہیں اور سب سے بڑھ کر وہ ناقدین جن کی فکر اور اسی لئے تنقیدی نتائج کی اساس منفی پر استوار ہوتی ہے۔ یہ پیشہ ور "منکران" ہیں کہ انہیں ماضی

حال اور معاصرین میں سے کچھ بھی پسند نہیں آتا۔ ان کا معیار اتنا "بلند" ہوتا ہے کہ ہر تخلیق یا تخلیق کار غیر معیاری ثابت ہوتا ہے اسی لئے ان کے ہاں مسترد کرنے کا رجحان قوی تر ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد اور وارث علوی سے لے کر انیس ناگی تک کئی ایسے ناقدین مل سکتے ہیں تاہم یہ کسی نہ کسی ادبی اصول' تنقیدی معیار یا ذاتی ذوق کے مطابق بات کرتے ہیں اس لئے تحریر ذاتی عناد سے پاک ہوتی ہے لیکن ذاتی عناد' گروہ پرستی/ دشمنی اور کسی آقا کی خوشنودگی کے لئے معاندانہ یا دشنامی تنقید لکھنے والے بھی ملتے ہیں۔ دیکھا جائے تو ان ہی کی وجہ سے نقاد اپنے اعلیٰ منصب سے گر کر دروغ گو' متعصب اور دشنام پسند کی پست سطح پر آگرتا ہے۔

نقاد مہذب انسان ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہئے' اس کی تنقید معاشرہ میں تہذیبی عمل کی آبیاری کا باعث بنتی ہے یا اسے بننا چاہئے:

گر یہ نہیں تو بابا باقی کہانیاں ہیں!

تصوراتِ نقد میں تنوع:

تنقید
اقسام اور اسالیب

سیدھی سی بات تو یہ ہے کہ تنقید کی دو اقسام ہیں اچھی تنقید اور بری تنقید۔ لیکن جس طرح کھانا متعدد سالنوں میں منقسم ہوتا ہے اسی طرح تنقید کے بھی متعدد ذائقے ہیں اور ان ہی ذائقوں کو اصطلاح میں "اقسام" قرار دیا جاتا ہے اور پھر یہی "اقسام" نشوونما پانے اور ارتقائی مراحل طے کرنے کے بعد رجحانات اور میلانات کی صورت میں مختلف لیبل حاصل کرتی ہیں۔ بعد میں نظریاتی اساس مہیا ہو جانے کی صورت میں یا کسی تصور سے وابستگی کی بنا پر یہ اقسام بعض اوقات تحریک میں تبدیل ہو جاتی ہیں یا مخصوص دبستانوں سے موسوم ہو جاتی ہیں۔ تاہم مختلف النوع ادبی نظریات اور مخصوص تنقیدی دبستانوں سے قطع نظر کرتے ہوئے عمومی لحاظ سے تنقید کی دو اقسام کی جا سکتی ہیں:

نظری اور عملی ـــــــ جہاں تک تنقید میں نظریہ سازی کا تعلق ہے تو یہ خاصا مشکل کام ہے۔ نظریہ ساز نقاد کے پاس متنوع علوم پر مبنی معلومات اور کوائف کا وسیع ذخیرہ تو ہونا ہی چاہئے لیکن اس کے ساتھ ساتھ تحلیلی صلاحیت، اپج اور منطقی ذہن بھی ہونا چاہئے کہ ان ہی کے تال میل سے وہ نئی، جداگانہ اور منفرد بات کہہ سکتا اور کوئی نظریہ یا نیا تصور مدون کر سکتا ہے۔ اس کے ساتھ اگر وہ تخلیقی عمل کی تندی صہبا سے تخلیق کے آبگینہ کے پگھلنے کا رمز آشنا بھی ہو تو یہ گویا سونے پر سہاگہ ہو گا کہ یوں تخلیق اور تخلیقی عمل کے بارے میں اس کا ذہنی رویہ کسی "باہر والے" کے برعکس "گھر کے بھیدی" جیسا ہو جاتا ہے۔

نظریہ سازی کی صورت میں تنقید فلسفہ کی ہم پلہ ہو جاتی ہے اس لئے نظریہ ساز نقاد ہمیشہ کم ہی رہے ہیں۔ اس ضمن میں ایلیٹ' آئی اے رچرڈز' کرسٹفر کاڈویل' ایڈمنڈ ولسن' سارتر' ولیم ایمپسن' ڈی ایچ لارنس' ہربرٹ ریڈ' جویل سپنگاران کا نام لیا جا سکتا ہے جبکہ اردو میں مولانا حالی' مرزا ہادی رسوا' میرا جی' احتشام حسین' محمد حسن عسکری' سلیم احمد' کے اسماء گنوائے جا سکتے ہیں۔ شاید امراؤ جان ادا کے مصنف' مرزا ہادی رسوا کا نام تعجب خیز ہو لیکن رسوا کا نفسیاتی تنقید کے سلسلہ میں تاریخی اہمیت کا نام ہے (مزید معلومات کے لئے ملاحظہ ہو پروفیسر محمد حسن کی کتاب "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" اور راقم کی "نفسیاتی تنقید")

نظری تنقید اصول سازی سے عبارت ہے۔ اس میں ادب اور فن سے وابستہ مسائل و مباحث کا جائزہ لیتے ہوئے ادبی قدروں کی چھان پھٹک سے تخلیقی معائیر کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ادب کیا ہے؟ تنقید کی کیا اہمیت ہے؟ اس کا تخلیق سے کیا رشتہ ہے؟ نقاد کا منصب کیا ہے؟ مختلف اصناف کے فنی حسن و قبح کے تعین کے لئے راہنما اصولوں کی تشکیل و تحلیل۔ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات اور متنوع مسائل کے جوابات مہیا کرنا نظری تنقید کا کام ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان تمام جوابات پر تنقید بھی اسی میں شامل ہے۔ بالفاظ دیگر نظری تنقید' تنقید پر تنقید کا نام ہے۔

جب نظری تنقید (یا کسی اور ذریعہ) سے وضع کردہ ضوابط و قوانین کی روشنی میں ادبی تخلیقات کے حسن و قبح کو اجاگر کیا جائے تو وہ عملی تنقید کہلاتی ہے۔

ان دونوں کے جداگانہ تذکرہ کا یہ مطلب نہیں کہ نقادوں کو بھی اسی طرح صرف عملی اور نظری خانوں میں فٹ کیا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کیونکہ ایک ہی نقاد نظریہ سازی کے ساتھ ساتھ عملی تنقید بھی کرتا ہے ـــــ اور ڈیوڈ ڈیشز کے بقول:

"تنقیدی نظریات اور عملی تنقید میں امتیاز ہے تو بڑی حد تک مصنوعی' لیکن اس میں تفریق بالعموم کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ یہ سوال کرنا کہ ادب کیا ہے اور کسی مخصوص ادب پارہ کے خصائص کی نشاندہی کے اعمال خواہ آپس میں کتنے ہی مربوط اور ہم آہنگ کیوں نہ نظر آئیں لیکن یہ دونوں ہی جداگانہ نوعیت کے حامل ہیں' البتہ ان کا انفرادی مطالعہ تفہیم میں صراحت کا باعث

یقیناً بنتا ہے۔" ("Critical Approaches to Literature" p. No 17)

اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ نظریہ سازی کے لئے جس گہرے فلسفیانہ شعور، منطقی استدلال اور ذہن رسا کی ضرورت ہوتی ہے بیشتر نقاد اس سے محروم ہوتے ہیں۔ اس لئے اپنے نظریات کی روشنی میں عملی تنقید کرنے والے تو کم ملتے ہیں، البتہ دیگر ناقدین کے حوالوں کی جوت سے اپنی تنقید میں چراغاں کرنے والوں کی اکثریت ہوتی ہے۔ جلد ہی ایسے نقادوں کی تنقید کے ڈھول کا پول کھل جاتا ہے اس لئے کہ اصل کتاب کے مطالعہ اور مطالب کی تفہیم کے بغیر جب خوشنما اقتباسات جمع کر لئے جائیں تو حالت گندے ڈرائنگ روم میں مانگے کے ڈیکوریشن پیسز سجانے سے مشابہہ ہو جاتی ہے، جس سے بیشتر ناقدین کی بے بضاعتی کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

مولانا حالی کے "مقدمہ" (1893ء) سے تنقید کو غیر ملکی حوالوں سے "گرانبار"، "پر مغز" اور "معزز" بنانے کے جس رجحان کا آغاز ہوا وہ اب اقبالیات میں اپنی منتقلی انتہا کو پہنچا نظر آتا ہے کہ اقبال شناس ایک ہی سانس میں ہیگل، برگساں، نطشے، کانٹ، شوپنہار وغیرہ کے نام یوں لے دیتا ہے گویا اس نے ان سب کو گھول کر پی رکھا ہو —— عملی تنقید میں حوالہ بازی کی ان بھونڈی مثالوں سے قطع نظر اصل متن کے محتاط مطالعہ کے بعد دیئے گئے اقتباسات اور آراء کی اہمیت مسلم! لیکن علامہ اقبال کے الفاظ میں ——:

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی

سے بھی پرہیز لازم ہے۔

کسی عظیم نظریہ ساز نقاد کا کوئی نظریہ اتنا ہمہ گیر ثابت ہوتا ہے کہ بہت سے دوسرے نظری نقاد بھی اس سے بالواسطہ یا بلاواسطہ استفادہ کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ان کی انفرادیت صرف اسی صورت میں برقرار رہ سکتی ہے جب انہوں نے اندھی تقلید سے احتراز کرتے ہوئے اپنی ادبی روایات کی روشنی میں اسے کلی یا جزوی طور سے قبول کیا ہو۔

جارج واٹسن نے اپنی کتاب —— "The Literary Critic" میں انگریزی تنقید کی یہ تین اقسام بیان کی ہیں۔

1- قانون ساز تنقید:
(LEGISLATIVE / JUDICIAL CRITICISM)

ہورس (Horace) اس کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ اس میں نقاد کا کام علم بیان کی روشنی میں ایسے قوانین کا وضع کرنا تھا جن کی پابندی سے شعرا اچھے شعر کہہ سکیں۔ گویا نقاد کا کام خراب اشعار کی خامیوں کی نشاندہی اور اچھے اشعار کی تخلیق کے لئے مشورے دینے تک محدود تھا۔ سر فلپ سڈنی (SIR PHILIP SIDNEY) کی استثنائی مثال سے قطع نظر تمام سولھویں صدی اور سترھویں صدی کے پہلے نصف حصہ تک انگریزی تنقید کا یہی انداز رہا۔ اس تنقید کو قاری سے کم اور مصنف سے زیادہ دلچسپی تھی۔ سترھویں صدی میں جان ڈرائیڈن (JOHN DRYDEN) اس تنقید اور آنے والی جدید تنقید کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی تنقید کے بے لچک قوانین' سخت اصول اور ان کے زیر اثر نقاد کی سخت گیری بلکہ جبر نا قابل برداشت ہی نہ تھا' بلکہ بعض اوقات تو وہ تخلیقات کے لئے ضرر رساں بھی ثابت ہوتا۔ اس لئے جب اس کا زور ٹوٹا تو پھر یہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے متروک ہو گئی۔

2- نظریاتی تنقید (THEORATICAL CRITICISM)

اس کا دوسرا نام "ادبی جمالیات" (LITERARY AESTHETICS) بھی ہے۔ یہ تنقید مختلف ادبی اور تنقیدی مسائل کے بارے میں نظریات و مباحث کا نام ہے۔ اسی بنا پر اسے ایک جداگانہ نوع نہیں قرار دیا جا سکتا کیونکہ ارسطو کی "بوطیقا" سے لے کر آج کے ناقدین تک نظریات کے نت نئے صنم کدوں کی تعمیر میں مصروف ہیں۔

انگلستان میں اسپین اور اٹلی کے نقادوں جیسے U.G.SCALIGAR اور VIVES کے زیر اثر سڈنی کے زمانہ میں 1570ء کے لگ بھگ نظریاتی تنقید کا ظہور ہوا۔ غالباً رچرڈ ویلز کی کتاب "DE POETICA" نظریاتی تنقید کی اولین کوشش قرار دی جا سکتی ہے۔ یہ 1573ء میں شائع ہوئی تھی۔ سولھویں صدی میں سڈنی سب سے زیادہ مشہور ہوا۔ گو اسے بالعموم پہلا انگریزی نقاد تسلیم کیا جاتا ہے لیکن اس کی مشہور تالیف کے زمانہ تحریر کا تعین نزاعی ہے۔ عام قیاس ہے کہ یہ 1580ء کے اختتام یا 1581ء میں مکمل ہو چکی تھی

البتہ اس کی زندگی میں یہ طبع نہ ہو سکی سو اس کی وفات کے نو سال بعد یعنی 1590ء میں اس کے دو ایڈیشن طبع ہوئے۔ ان میں سے ایک کا نام "An Aology for Poetrie" اور دوسرا "The Defence of Poesie" تھا۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا کہ اصل مسودہ بلا عنوان ہو گا۔

ملاحظہ ہو:

(Sidney's Apologie for Poetrie (Introduction) edited by J.Churton)

یہ آغاز تھا اور اس کے بعد تو نظریاتی تنقید کے سرمایہ میں مسلسل اضافہ ہوتا رہا، چنانچہ ہابس، ایڈیسن، برک، کولرج، میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ نے ادب اور تنقید سے وابستہ مختلف مباحث کو فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا۔

3- تشریحی تنقید (DESCRIPTIVE CRITICISM)

اس کا دوسرا نام "توضیحی تنقید" ہے۔

جارج واٹسن کے خیال میں 1660ء سے پہلے کی تمام انگریزی تنقید قانون ساز یا نظریہ ساز تھی۔ ڈرائیڈن پہلا نقاد ہے جس نے 1868ء کی مطبوعہ تالیف "Dramatic Poesie" میں توضیحی تنقید کو اس کے وسیع مفہوم میں استعمال کیا۔ اس لئے اس کے بقول تنقید کی تاریخ کا آغاز اسی سے ہونا چاہئے۔ شاید اسی لئے ڈاکٹر جانسن نے اسے "بابائے تنقید" قرار دیا ہے۔ اس کے الفاظ میں:

> "ڈرائیڈن کو بلا شبہ انگریزی میں "بابائے تنقید" قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ اس نے پہلی مرتبہ ادب پاروں کی تحسین کے اصول سے روشناس کرایا۔"

ڈیوڈ ڈیشز نے اسے "انگریزی ادبیات کا پہلا عظیم عملی ناقد" قرار دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

> "اس کی تنقیدی تحریروں میں اتنا تنوع ہے کہ تنقید کی ایک پوری کتاب کے لئے صرف اسی کے اقتباسات سے مثالیں مہیا کی جا سکتی ہیں۔"

توضیحی تنقید کے دو پہلو ہیں۔ اس میں اگر ایک طرف الفاظ کے متنوع استعمالات تشبیہات اور استعارات اور اسی نوع کی دیگر لسانی بحثیں ہوتی ہیں تو دوسری طرف

خیالات کی تشریح اور مواد کی وضاحت کے لئے شاعر کے خیالات کے ماخذ کا کھوج لگانا ضروری ہوتا ہے۔ گو بعض ناقدین نے اول الذکر میں خصوصی مہارت پیدا کر کے تجزیہ الفاظ ہی کو اصل تنقید سمجھا لیکن بالعموم یہ دونوں صورتیں پہلو بہ پہلو ملتی ہیں۔ اسے بھی تنقید کی ایک جداگانہ نوع نہیں قرار دیا جا سکتا کیونکہ ادبی جائزہ' تنقیدی مطالعات اور تبصروں میں یہی انداز کارفرما ملتا ہے۔

اردو کا بیشتر تنقیدی سرمایہ توضیحی تنقید کی ذیل میں آ جاتا ہے اور اگر تذکروں کی آرا کو بھی باقاعدہ تنقید تسلیم کیا جائے تو انہیں بلا شبہ توضیحی تنقید کی اولین صورت قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ ان میں زیادہ تر الفاظ ہی کی بحث ملتی ہے۔ اردو میں توضیحی تنقید کی غالباً مکمل ترین مثال کا مثنویوں یا داستانوں کی تنقید میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے جہاں ان کے فنی اور لسانی جائزے کے ساتھ ساتھ ماخذ کی تلاش میں قدیم مثنویوں اور قصے کہانیوں کو کھنگالا جاتا ہے۔

اس انداز نقد کا بالعموم مذاق اڑانے والے انداز اور تحقیر والے اسلوب میں تذکرہ کیا جاتا اور مدرسانہ تنقید' منشیانہ تنقید اور پروفیسرانہ تنقید جیسے الفاظ گالی کے انداز میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی جو خود بھی پروفیسر تھے "تنقید و تنقید نگاری" کا آغاز یوں کرتے ہیں:

> "تنقید ایک مرض ہے جو یونیورسٹیوں میں ادب کی تعلیم سے لگتا ہے ادبی رسالوں کی بدپرہیزی سے بڑھتا ہے اور پروفیسری پر تقرر سے جم جاتا ہے' دائمی ہو جاتا ہے' لاعلاج ہو جاتا ہے ---"
>
> "یونیورسٹی میں پروفیسران ادب موضوعات کے خوانچے لگائے ہوئے ہیں" (مطبوعہ "نئی نسلیں" کراچی اکتوبر 1978ء)

یہی وہ تنقید ہے جسے مکتبی تنقید قرار دے کر مقالات پر کلاس روم نوٹس کا لیبل چسپاں کیا جاتا ہے لیکن یوں مضحکہ اڑانے کے باوجود یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ چلبلے اسلوب میں لکھی گئی بے معنی تحریروں سے قطع نظر ادب سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے قارئین میں تشریحی تنقید ہی تنقیدی حس بیدار کرتی یا اسے صیقل کرتی ہے۔ اس طرح کی "آسان تنقید" ہی بالآخر مشکل ناقدین کی ادق آراء کی تحسین کے لئے ذہنی تربیت کرتی

ہے۔

نظریہ سازی تو بہت دور کی چیز ہے کسی نظریہ کے بامعنی اطلاق سے معقول عملی تنقید بھی ہر کسی کے بس کا روگ نہیں' ایسے میں اگر چند تشریحی ناقدین عام قاری کو کوئی شعر سمجھا رہے ہیں' کسی فنی نکتہ کی صراحت کر رہے ہیں' کسی مصنف کے بارے میں کوائف مہیا کر رہے ہیں یا کسی شخصیت کا احوال قلم بند کر رہے ہیں تو یہ کوئی گناہ کبیرہ نہیں البتہ سلیقہ شرط نقد ہے! ہمارے تقریباً سبھی سینئر ناقدین نے اچھے اسلوب اور ہنر مندی سے تشریحی تنقید میں قابل ذکر کام کیا ہے ڈاکٹر سید عبداللہ' ڈاکٹر عبادت بریلوی' سید عابد علی عابد' آل احمد سرور' وقار عظیم' مولانا صلاح الدین احمد' ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ڈاکٹر جمیل جالبی' ڈاکٹر فرمان فتح پوری' سب اچھی مثالوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔

تشریحی ناقدین کو نثار حسین سے ممیز کرنا ضروری ہے اس لئے کہ شہر نقد میں نثار حسین کا الگ محلّہ ہے۔ مشکل الفاظ کے معانی بتانے اور ادق اشعار کا سہل الفاظ میں مطلب سمجھانے کی بنا پر یہ نقاد کے بجائے شاعری کے معلم محسوس ہوتے ہیں' اسے یوں سمجھئے کہ نثار حسین شعر کا مطلب تو سمجھا سکتے ہیں مگر تخلیقی سطح پر شعر فہمی پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں' شارح تشریحی نقاد ہو سکتا ہے مگر تشریحی نقاد کا شارح ہونا ضروری نہیں!

تشریحی تنقید کی بدنامی میں ڈاکٹریت کی ڈگری کے لئے قلم بند کئے گئے تھیسس کا بھی خاصہ ہاتھ ہے۔ بھارت میں یونیورسٹی میں لیکچرار بننے کے لئے پی ایچ ڈی کی سند ضروری ہے جبکہ ہمارے ہاں پی ایچ ڈی سرزد ہو جائے تو ڈیڑھ ہزار ماہور خصوصی الاؤنس ملتا ہے اس لئے دونوں ملکوں میں ہی ڈاکٹریٹ کرنے والوں کی تعداد میں دن دوگنی اور رات چوگنی ترقی ہو رہی ہے۔ ہر ایم اے اردو میں تنقیدی صلاحیت اور تحقیق اپج نہیں ہوتی جس کے نتیجہ میں عام موضوعات پر عمومی نوعیت کے تشریحی اسلوب میں صرف معلومات مہیا کر دی جاتی ہیں اس پر مستزاد ڈاکٹریت کے مقالات کے لئے فارمولا نما خاکہ: پہلا باب "پس منظر" —— دوسرا "احوال زیست" —— تیسرا "آثار" یعنی تذکرۂ کتب —— چوتھا "مقام اور اہمیت کا تعین" وغیرہ وغیرہ' اس فارمولا میں کمی بیشی سے ڈاکٹریٹ کے لئے قلم بند کئے گئے بیشتر مقالات کی "تحقیقی اساس" مستحکم ہوتی ہے' ادھر ان مقالات میں تحقیق کے نام پر جو کچھ ملتا ہے وہ صرف حوالہ فراہمی تک محدود ہوتا ہے

اور یہ حوالے بھی براہ راست مطالعہ کے برعکس بالعموم ثانوی ماخذ سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ یوں سیاق و سباق سے منقطع آراء' اقتباسات اور حوالے بعض اوقات خلط مبحث کا باعث بھی بن جاتے ہیں۔

ایم اے اردو کرنے والوں کی اکثریت بالعموم بی اے سطح ہی کی انگریزی جانتی ہے جس کے نتیجہ میں ان کا انگریزی تنقید اور علم و ادب کا مطالعہ اگر صفر نہیں تو سطحی اور خام تو یقیناً ہوتا ہے جس کے نتیجہ میں ان کے مقالات میں پائے جانے والے مغربی حوالے براہ راست مطالعہ یا ذاتی غور و فکر کا ثمر ہونے کے برعکس پڑوس کے باغ سے پھول اڑا کر ڈرائنگ روم میں گلدستہ سجانے والی بات بن جاتی ہے۔ اس پر بھی مستزاد یہ بددیانتی کہ ثانوی ماخذ کا حوالہ دینے کے بجائے اسے اپنی ریسرچ پر مبنی حوالہ کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ شاید ٹیکنیکل طور پر یہ چوری نہ ہو مگر تحقیق کی اخلاقیات کے طور پر یہ ادبی سرقہ ہی قرار پاتا ہے۔ یقیناً استثنائی شخصیات بھی ملتی ہیں جن کا علم و فضل ان کے مقالات سے عیاں ہوتا ہے مگر محض ایم اے اردو کی اکثریت کا حال ناگفتہ بہ ہے۔

ڈاکٹریٹ کے لئے قلم بند کئے گئے مقالات پر یہ اعتراض بھی کیا جا سکتا ہے کہ اول تو ان میں تنقید نام کی کوئی چیز نہیں ملتی لیکن جو کچھ تنقید کے نام پر ملتا ہے وہ بھی عام' سطحی اور یک طرفہ ہوتا ہے اور اس ضمن میں بھی مقالہ نگار کی ذاتی رائے کے بجائے بالعموم سینئرز کی آراء پر انحصار کیا جاتا ہے۔ منجملہ دیگر امور' اس کا ایک باعث ہماری جامعات کی وہ نام نہاد علمی و تحقیقی فضا بھی ہے جس کی اساس ہی یبوست' کہنگی اور تقلید پر استوار ہے کہ فکر نو سے ڈرنا' طرز کہن پہ اڑنا ہماری جامعات کا موٹو قرار پاتا ہے چنانچہ ڈاکٹریٹ کی مروج تکنیک کے بموجب یہ نہیں کہا جا سکتا کہ سورج مشرق سے نکلتا ہے بلکہ اسے یوں کہنا ہوگا کہ فلاں مشہور جغرافیہ دان کے بقول سورج مشرق سے نکلتا ہے (حاشیہ میں کتاب کا حوالہ) ـــــ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ اس کے باوجود ڈاکٹریٹ کے لئے قلم بند کئے گئے مقالات کی پھر بھی کچھ نہ کچھ اہمیت ہے کہ اسی بہانہ کسی شخصیت' صنف' عہد' رجحان' تحریک' دبستان کے بارے میں اساسی نوعیت کی معلومات اور کوائف کے ساتھ حوالے اور کتابیات بھی مرتب ہو جاتی ہے' یوں یہ مقالات ادب کے مورخین' اساتذہ اور طلبہ کے لئے کچھ کارآمد بھی ثابت ہو سکتے ہیں۔

معاصر تنقیدی مباحث میں بعض ایسی اصطلاحات بھی استعمال ہو رہی ہیں جو تنقید کی مزید اقسام کی نشان دہی کرتی ہیں لہٰذا ان کا بھی اجمالی تذکرہ!

اضافی تنقید:(RELATIVE CRITICISM)

آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت نے ایک زمانہ میں سائنس کے ساتھ ساتھ علوم کی دنیا میں بھی انقلاب برپا کر دیا تھا' جس طرح ڈارون کے نظریہ کی روشنی میں زندگی کے ہر شعبہ میں ارتقا کا قانون دریافت کرنے یا اس کے اطلاق کی سعی کی گئی تھی اس طرح نظریہ اضافیت بھی اسی نوع کی ایک کوشش ہے۔ فیڈرک پوٹل (Freddric Pottle) کی کتاب (1946ء) "The Idiom of Poetry" میں پہلی مرتبہ Critical Relativism کی اصطلاح استعمال کی گئی تھی جس کے بموجب شاعری کیونکہ قدر مطلق کی حامل ہے اس لئے اس کے مقابلہ میں تنقید اضافی حیثیت رکھتی ہے۔ کرامت علی کرامت نے اپنے مقالہ "شعری تنقید میں اضافیات" (مطبوعہ: "شاخسار" 'کٹک' شمارہ 23 - 22' 19149ء) میں پوٹل کے بنیادی تھیسس کو یوں بیان کیا ہے:

1- شاعری اپنے وقت کی حس کو ظاہر کرتی ہے۔
2- زمانہ قدیم کے ناقدین شاعری سے متعلق شخصی معیار اتنی ہی کامیابی کے ساتھ پیش کر سکتے تھے جتنی کہ آج ہم لوگ پیش کر سکتے ہیں۔
3- شاعری وہی ہے جو کسی زمانہ میں اور کسی جگہ باشعور ناقدوں کے ذریعہ شاعری کہلاتی ہوئی آئی ہے۔
4- کسی بھی عہد میں کلچر غلط ہو سکتا ہے' تہذیب غلط ہو سکتی ہے' تنقید غلط ہو سکتی ہے لیکن شاعری مجموعی طور پر غلط نہیں ہو سکتی۔

آئن سٹائن کے تصور کے اطلاق کے ضمن میں بالعموم یہ اساسی امر فراموش کر دیا جاتا ہے کہ اضافیت مکان و زمان کے تجزیاتی مطالعہ کے لئے تھی نہ کہ شعرونقد کے لئے ـــــ لہٰذا اس تصور کے تخلیقات یا تنقید پر اطلاق سے پیشتر فزکس کے اس پیچیدہ ترین تصور کو پہلے اس کی تمام باریکیوں اور جزئیات سمیت سمجھنا بھی ضروری ہے کیونکہ اس انداز پر تو ایک زمانہ میں یہ بھی کہا جاتا رہا ہے کہ انسان سمیت دنیا کی ہر شے اضافی ہے جب سب اضافی تو پھر شاعری کیسے مطلق؟

مارکسی اسلوب نقد سے اس پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے معاشرہ اور تاریخ میں قدر مطلق جدلیاتی عمل ہے' ادب انقلابی جدوجہد کا ہتھیار ہے اور یہی منصب تنقید کا بھی قرار پاتا ہے۔ اگر شاعری روح عصر کی ترجمان ہے یا میتھو آرنلڈ کے الفاظ میں شاعری نقد حیات ہے تو پھر شاعری خود بھی اضافی قرار پاتی ہے کہ وہ مخصوص معاشرتی صورت حال کا آئینہ یا عکس بنتی ہے جبھی تو دلی اور لکھنؤ کی شاعری میں اتنا بعد ملتا ہے۔

الغرض! یہ کوئی اتنا کارآمد نظریہ نہیں شاید اسی لئے اور ناقدین نے اس نقطہ نظر سے نہ لکھا جو کچھ لکھا کرامت علی کرامت ہی نے لکھا جن کی کتاب "اضافی تنقید" چھپ چکی ہے سوانکے بقول:

> "بہرکیف عملی تنقید کے لئے ایک ایسے نظریہ شعر کو فروغ حاصل ہونا چاہئے جس کے ذریعہ شاعری سے متعلق مختلف مسائل اور ان کے امکانات پر بحث کرنے میں مدد مل سکے۔ چند بنیادی اصولوں کی بنا پر (جو بذات خود اضافی حیثیت رکھتے ہیں) کسی ادبی کارنامہ کا اضافی مقامُ متعین کرنا ہی فنی تنقید کا اہم مقصد ہے یہ بنیادی اصول ذکاوتی (Intutiive) ہوتے ہیں جن کو ہمیشہ اضافی حیثیت حاصل ہے یہی حال سائنسی علوم کا بھی ہے" (ص:10)

جہاں تک "ذکاوت" سے تحسین تخلیق اور پھر تنقیدی عمل کو ذکاوت پر استوار کرنے کا تعلق ہے تو یوں نقاد تاثراتی تنقید کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے لہٰذا اضافی تنقید پر بھی ان تمام اعتراضات کا اطلاق کیا جا سکتا ہے جو وقتاً فوقتاً تاثراتی تنقید پر کئے جاتے رہے ہیں اور پھر سو باتوں کی ایک بات۔ جب تنقید ہی اضافی رہی تو تخلیق کی قدر و قیمت' اہمیت اور مقام و مرتبہ کا تعین کیسے ہو گا اور کیا خود تنقید کے اپنے معیار بھی "کم عیار" نہ ثابت ہوں گے؟

اکتشافی تنقید:

"شاعر" (بمبئی شمارہ 2 - 1990ء) میں حامدی کاشمیری کا مقالہ "اکتشافی تنقید۔ چند پہلو اس اسلوب نقد کو متعارف کرانے کی اچھی کاوش ہے جس کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> "معاصر تنقیدات میں اکتشافی طرز ہی ایک ایسا نظریہ تنقید ہے جو اپنے وجود اور ضرورت کا جواز رکھتا ہے۔ یہ تنقید کے ایک الگ اور قائم بالذات

شعبے پر دلالت کرنے کے ساتھ ساتھ تخلیق ادب سے اپنے باطنی رشتہ کی توثیق کرتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ نظریہ ہیئتی نظریہ نقد سے قطعی مختلف نہیں ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ہیئتی تنقید سے بعض مماثلتوں کے باوجود اس سے عدم مماثلت کے بعض پہلو بھی رکھتا ہے ----"

ان تعارفی سطور کے بعد مقالہ میں ایک اور مقام پر بھی انہوں نے اکتشافی تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

"اس نظریہ تنقید کی رو سے نقاد صحیح معنوں میں تخلیق کے بطن میں اترتا ہے اور قاری کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے۔ کوئی بھی نقاد اس وقت تک اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا جب تک وہ فن کار کے تخلیقی عمل کے تمام تر مدارج سے خود بھی گزرنے کو یقینی نہ بنائے، اس کارروائی میں نقاد کے رویے اور طریق کار کو خصوصی دخل رہتا ہے اکتشافی تنقید ان لوازم کی پاس داری کرتی ہے۔ وہ نہ صرف تخلیق کے بطون میں تحیلی تجربے سے متصادم ہونے کو منتہائے مقصد بتاتی ہے بلکہ لسانی وسائل کے گہرے مطالعہ کو کامیابی کی کلید تصور کرتی ہے۔"

اکتشافی تنقید کے بارے میں اس مقالہ سے قطع نظر مجھے (اس ضمن میں اپنے محدود مطالعہ کا بھی اعتراف ہے) اور کوئی کتاب یا مقالہ یا حوالہ نظر نہیں آیا بلکہ وثوق سے یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ حامدی صاحب نے یہ کسی انگریزی اصطلاح کا ترجمہ کیا ہے یا ان کی ذاتی اور ساختہ اصطلاح ہے؟

تاہم متذکرہ مقالہ میں پیش کردہ وضاحت کے بموجب اور "ہیئتی تنقید سے بعض مماثلتوں" کے باوجود اکتشافی تنقید ساختیاتی تنقید اور اسلوبیاتی تنقید کے بین بین نظر آتی ہے۔ بالخصوص "شعر کے جملہ الفاظ کے تلازمی امکانات کو دریافت کر کے اس کے کلی لسانی نظام سے ایک مربوط، پیچیدہ اور تہہ دار تحیلی فضا کا ادراک "کرنے کا تعلق ہے تو یہ عبارت اسلوبیاتی / ساختیاتی تنقید پر کسی بھی مضمون میں فٹ کی جا سکتی ہے۔ جہاں تک "تلازمی امکانات"، "تخلیقی کل کے مدارج" یا "حرف و پیکر سے ذہنی اور حسیاتی وابستگی" جیسی اصطلاحات کا تعلق ہے تو یہ سب نفسیات سے متعلق ہیں گویا اس تنقید کے اساسی

مباحث قائم بالذات ہونے کے برعکس دیگر تصورات کے ذیلی سیارے ہیں۔

مکتبی تنقید:

مکتبی تنقید نہ تو کسی دبستان نقد کا نام ہے اور نہ ہی یہ کسی خاص اسلوب نقد اور انداز انتقاد کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ دراصل کلمہ تحقیر ہے جو بہت زیادہ پڑھے لکھے نقاد' انگریزی یا دیگر یورپین زبانوں سے زیادہ واقفیت رکھنے والے نقاد' جدید طرز احساس کے حامل نقاد' تصورات نو کے داعی نقاد' علوم نو سے واقف نقاد' سرکش نقاد' بے باک نقاد' انتہا پسند نقاد' بدلحاظ نقاد اور دشنامی نقاد وغیرہ اپنے علاوہ دیگر ناقدین کی سبکی یا تنقیدی مساعی کی نفی کے لئے استعمال کیا کرتے ہیں۔ مکتبی تنقید کو تشریحی تنقید بھی کہا جا سکتا ہے' مکتبی تنقید کے چند مترادفات پیش ہیں —— مدرسانہ تنقید' جامعاتی تنقید' منشیانہ تنقید' پروفیسرانہ تنقید' ڈاکٹریٹ (یا ڈاکٹرانہ) کی تنقید —— یہ اور اس سے ملتے جلتے القابات تنقیص اور تحقیر کے لئے برتے جاتے ہیں۔ اس لئے اصولاً تو دبستانوں کے سنجیدہ مباحث میں ان کا تذکرہ نہ ہونا چاہئے تھا لیکن بعض اوقات یہ کلمہ نیک نیتی اور سنجیدگی سے بطور علمی اصطلاح بھی استعمال ہو جاتا ہے اس لئے اس سے وابستہ مفاہیم کا مختصراً جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

مکتبی تنقید سے بالعموم مندرجہ ذیل انداز نقد مراد لئے جاتے ہیں:

الف۔ ڈاکٹریٹ/ایم فل/ایم اے کی ڈگریوں کے حصول کے لئے تحریر کردہ تحقیقی مقالات

ب۔ اساتذہ کے کلاس نوٹس' ان پر مشتمل یا ان سے مشابہہ مقالات' مضامین' کتب۔

ج۔ اذعانی نوعیت کے مقالات جو مخصوص تصورات کی تشریح تک ہی محدود رہتے ہیں۔

د۔ اصناف ادب اور ان سے وابستہ اہل قلم پر میانہ روی سے تحریر کردہ تشریحی و توضیحی مقالات۔

س۔ ایسے مقالات جن میں اپنی رائے سے شعوری طور پر گریز کرتے ہوئے دوسروں کی آراء ہی پر انحصار کیا گیا ہو۔

ص۔ ادبی اجتماعات' کانفرنسوں اور کتابوں یا مصنف کی رونمائی کی تقریبات کے لئے تحریر کردہ۔

ک۔ادب یا زبان کی تواریخ۔

و۔ محض توصیفی مقالات

الغرض! عالم نقادوں کی رو سے ننانوے فی صد کاروبار نقد جاہلانہ قرار پائے گا کہ اسے کسی ڈاکٹر نے لکھا ہے' کسی کو اس پر ڈاکٹریٹ / ایم فل/ایم اے کی ڈگری ملی ہے' کسی پروفیسر نے قلم بند کیا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ یہ تنقیدی مقالات عام قاری کی سمجھ میں آ جاتے ہیں اور جامعات کے طلبہ ان سے کچھ حاصل بھی کر سکتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ سوال بھی اساسی ہے کہ کون کسے کیا کہہ رہا ہے ——— ؟

جب کلیم الدین احمد نے یہ بنیادی تھیسس بنا کر کہ "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر" "اردو تنقید پر ایک نظر" قلم بند کی تو پھر نتیجہ کچھ ایسا ہی نکلنا تھا:

"خیالات ماخوذ' واقفیت محدود' نظر سطحی' فہم و ادراک معمولی' غور و فکر ناکافی' تمیز ادنیٰ' دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کائنات" (ص:109)

اگر منشی اور مدرس نقادوں اور ان کی مساعی کا ایسے اسلوب میں تذکرہ ہی خود کو ٹکسی ناقدین سے الگ رکھنے کو ضروری ہے تو پھر ٹکسی نقاد زیادہ بہتر نظر آتے ہیں۔ نظریہ کے اثبات یا نظریہ کا سومنات توڑنے کے لئے خود کو محمود غزنوی سمجھا جا سکتا ہے لیکن واضح رہے کہ محمود غزنوی بھی یوں ہی بلا مقصد گرز لئے لوگوں کی گردنیں نہیں توڑا کرتا تھا

یہ درست ہے کہ کالج اور جامعات کے اساتذہ میں سے بیشتر کا سرمایہ نقد کلاس نوٹس تک محدود ہوتا ہے اور یبوست ان کا ٹریڈ مارک ہے لیکن یہ کم از کم ان نقادوں سے تو بہتر ہیں جو ادھر ادھر کا مال ٹھکانے لگاتے رہتے ہیں' بلا سمجھے علوم و تصورات کا تنقید میں استعمال گمراہیوں کا باعث بنتا ہے ——— ٹکسی نقاد کم از کم اپنے علم کے دائرہ اور معلومات کی حدود میں تو رہتا ہے۔

میرا مقصد خالص اور اصلی تے وڈے ٹکسی نقادوں کا دفاع نہیں کیونکہ تکرار

کوائف پر مشتمل پیش پا افتادہ خیالات اور مردہ اسلوب میں بے جان تشریحات یا مانگے کے حوالوں سے دوکان نقد چکانے کی بھی حمایت نہیں کی جا سکتی۔

جامعات کی درسی ضروریات کے لئے قلم بند کئے گئے مقالات کا جداگانہ معاملہ ہے۔ میں ذاتی طور پر اس بات کا قایل ہوں کہ ایسے مقالات کو تنقید کے مروج مفہوم میں "تنقید" نہ سمجھا جائے کیونکہ یہ ڈگری کے حصول کے لئے' طے شدہ طریق کار کے مطابق' مخصوص اسلوب کی پیروی میں' حوالوں سے بوجھل خشک اسلوب میں' خاص فارمولا کے تحت لکھے جاتے ہیں۔ ڈاکٹریٹ / ایم فل /ایم اے کے مقالات میں تنقید و تحقیق کی ہنڈیا پکانے کا خاص مصالحہ ہے جس میں حسب استطاعت کی بیشی سے کام چلا لیا جاتا ہے اور ہاں! حوالہ جات اس ہنڈیا میں "تڑکے" کا کام کرتے ہیں۔ حوالے برے نہیں بشرطیکہ یہ سند' کسی امر کی توثیق' یا دلیل و برہان یا اخذ کوائف کے لئے ہوں' اسی لئے جامعات کے مقالات کو تحقیق اور تنقید کے مروج مفہوم کے برعکس معلومات اور کوائف کی تدوین کے مترادف سمجھا جانا چاہئے اور اسی میں ان کی افادیت مضمر ہے۔ ان مقالات کا مضحکہ اڑانے والے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ یہ صرف ان مقالات ہی کی بدولت ہے کہ آج تاریخ ادب' قدیم شخصیات' اصناف' ادبی و تخلیقی مسائل اور ان سے متعلقات کے بارے میں کارآمد معلومات حاصل ہیں۔ لہٰذا برے' کمزور اور ناقص مقالات کے باوجود بھی ان کی ضرورت اور اہمیت سے صرف نظر ممکن نہیں کہ ان کی مدد کے بغیر مستند یا کارآمد تاریخ ادب لکھنی اگر قطعی طور سے ناممکن نہیں تو مشکل تو ضرور ہی ہے لیکن تاریخ ادب تو "ذہین نقاد" کا مسئلہ ہی نہیں۔

تمدنی تنقید:

ڈاکٹر حامدی کاشمیری ہی نے "تمدنی تنقید کی معنویت" (مطبوعہ ماہ نو جون 1987ء) ان الفاظ میں اجاگر کی:

> "تمدنی تنقید کی ذیل میں جو نقاد آتے ہیں وہ ادب کی ماہیت' انفرادیت اور اس کی اہمیت کے اسباب و علل کی چھان بین کے لئے علمیت کے ساتھ اپنی ذہنی قوت اور جمالیاتی حسیات سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ بالعموم ان ہتھیاروں سے لیس ہوکر میدان ادب میں آتے ہیں جو نقاد کی شخصیت کے لئے

ضروری ہیں اور جن کے بغیر وہ ادب کے قلعے کو مسخر نہیں کر سکتے۔ ان میں ان کی وسعت مطالعہ' استخراجی قوت' استدلالی فکر' علمی وقار اور لسانی آگہی قابل ذکر ہیں۔ ان تمام اوصاف سے آراستہ ہونے کے باوجود ان کے انداز نقد کی نتیجہ خیزی کے بارے میں اس وقت تک کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی جب تک اس کی حقیقی عمل آوری کے عملی طریقوں کا بغور جائزہ نہ لیا جائے۔ تمدنی نقاد فن کا مطالعہ کرتے ہوئے بالعموم تمدنی اور علمی عناصر کی چھان بین کر کے فن کار کے ذہنی اور تخلیقی رویوں کو دریافت کرنے کی سعی کرتے ہیں۔"

ڈاکٹر حامدی کاشمیری تنقید میں نئے اسالیب نقد سے متعلق اصطلاحات پر قلم اٹھاتے رہتے ہیں۔ اس سے پہلے اکتشافی تنقید کے بارے میں بھی ان کے مقالہ کا حوالہ دیا جا چکا ہے لیکن تمدنی تنقید سے ان کی "در حقیقت" کیا مراد ہے؟ میں نہیں سمجھ پایا' مندرجہ بالا تعریف میں انہوں نے جو کچھ لکھا یہ سب خصوصیات عمومی ہیں اور ہر نوع کے اسلوب نقد سے دلچسپی رکھنے والے نقاد میں ـــــ وسعت مطالعہ' استخراجی قوت' استدلالی فکر' علمی وقار اور لسانی آگہی ـــــ مل سکتی ہیں اس لئے ان عمومی خصوصیات کی بنا پر "تمدنی اور علمی عناصر کی چھان بین" والی بات سمجھ میں نہیں آتی۔

تمدن (یا ثقافت) اگر Culture کا ترجمہ ہے تو اس ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ عمرانی اور تاریخی تنقید میں تمدن / ثقافت اور تہذیب (Civilization) اور اس کے تشکیلی عناصر کا تجزیاتی مطالعہ بھی شامل ہوتا ہے لہٰذا جزو کو کل کا درجہ دے کر اور منتشر خصائص کو بنیاد بنا کر اس تصور نقد کی اساس استوار ہوتی نظر نہیں آتی۔

نسوانی تنقید:

ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اپنے ماہنامہ "صریر" (کراچی) کو ساختیات کے فروغ کے لئے وقف کر رکھا ہے۔ وہ جدید شعری اور تنقیدی تصورات سے آگاہی رکھتے ہیں جس کا اظہار ان کے مقالات اور اداریوں سے ہوتا ہے۔

"صریر" (اگست 1995ء) میں ڈاکٹر فہیم اعظمی نے "نسوانی تنقید (Feminist Criticism) کا تعارف کرایا جو ان ہی کے الفاظ میں پیش ہے:

"مغرب میں نسوانی تنقید کی بنیاد یہی مفروضہ تھا کہ پدریت ہی نے تمام موضوعات

مثلاً نفسیات' اقتصادیات' تعلیم وغیرہ میں خواتین کو جبر کے تابع کر دیا ہے اور عورتوں کی حیاتیات کے بارے میں غلط مفروضے قائم کئے گئے ہیں مثلاً یہ کہ عورتیں مردوں کی ہم پلہ نہیں ہوتیں یا یہ کہ ان کا کام صرف امور خانہ داری اور بچے پالنا ہے ---- دنیا بھر کے ادب عورت کی اس قسم کی تعریف و مدح سرائی سے بھرے پڑے ہیں لیکن ان سب تعریفات کے پیچھے مرد کے لئے عورت کی جنسی افادیت اور مرد کی جنسی برتری پر توجہ مرکوز رہتی ہے اسی وجہ سے نسوانی تنقید میں اسے "Phalocentrism" کہا گیا ہے۔ نسوانی تنقید میں اسی "Phalocentrism" کے نظریہ کو چیلنج کیا گیا ہے۔ اس چیلنج میں نسوانی تنقید کو سب سے زیادہ حمایت ساختیات کے نظریہ سے ملی جس میں سینٹرزم اور مرکزیت کو رد کر دیا گیا ہے اور کائنات کو رشتوں کے جال سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس طرح عورتوں کی تحریروں کا تنقیدی مطالعہ شروع ہوا جسے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے' ایک ایسا مطالعہ جو خاتون مصنفین کے تجربات کا مقابلہ و موازنہ کرے اور خواتین اور کائنات کے رشتوں کا ماڈل متعین کرے' ساتھ ہی نئے تجربات کے ذریعہ عورتوں کے زندگی بسر کرنے کے طریقوں میں تبدیلی لائی جا سکے۔ اس طرح کے مطالعے اور ان پر بحث مباحثہ کو معتبر حقیقی (Authentic Realism) کہا گیا۔ اس نظریہ کے فروغ کے سلسلہ میں کئی خواتین نے کتابیں تصنیف کیں جوزفین ڈونوون نے نسوانی ادبی تنقید Feminist Literary Criticism) 1975ء میں لکھی آرلین' ڈائمنڈ اور لی ایڈوڈس نے 1977ء میں "تجربہ کی سند" (Authority of Experience) لکھی' اس قسم کی کتابوں میں پیش کئے گئے نظریات آزاد خیالی (Liberalism) کے نمائندہ تھے ---- لیکن ایک دوسری طرح کا مطالعہ بھی ساتویں دہائی میں شروع ہوا ہے جسے الین شوالٹر (Elaine Showalter) نے گائنو کرٹیکس (Gyno Critics) کا نام دیا' اس Gyno Critics یا Gyno Criticsm یا نسوانی تنقیدی مطالعہ کا مقصد عورتوں کے تجربات پر بحث مباحثہ نہ تھا جیسا کہ مستند حقیقت نگاری کے نظریہ کے تحت ہوتا تھا بلکہ عورتوں کی تحریروں کی ان خصوصیات کو معلوم کرنا تھا جو مردوں سے الگ ہوتی ہیں مثلاً جمالیات کا نسوانی نظریہ' ان کی زبان کی ساخت وغیرہ۔ عورتوں کی تحریروں کے متن سے ان کے لسانی نظام کا پتہ چلایا جاتا تھا اور تحلیل و تجزیہ کے ذریعہ یہ معلوم کیا جاتا تھا کہ خاتون مصنفین کی تحریریں مردوں کی

تحریروں سے کتنی مختلف ہوتی ہیں اور ان میں حیاتیاتی' نفسیاتی' تاریخی سبھی طرح کے
عناصر کی نشان دہی کی جاتی تھی جو مرد مصنفین سے مختلف ہوتی ہیں اور ان کے پس پردہ
وہی پدریت کا جبر ہوتا ہے"

اقتباس خاصہ طویل ہو گیا مگر نسوانی تنقید کے تصور کی اساس استوار کرنے کے
لئے ضروری تھا۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اس مقالہ میں نسوانی تنقید پر سیر حاصل بحث کی ہے
جہاں تک اس مقالہ کے مندرجات کی روشنی میں میں نسوانی تنقید کو سمجھ سکا ہوں تو مجھے
تو یہ تنقید کی ریل گاڑی میں عورتوں کا الگ ڈبہ نظر آتا ہے جس میں مردوں کا داخلہ
ممنوع ہے۔ اگر "پدریت کے جبر" کے تصور کو درست تسلیم کرلیا جائے تو پھر عورت اور
اس کی تخلیق (بلکہ تولید) کے بارے میں مرد کو لب کشائی کی مجال نہیں یعنی گھائل کی
گت گھائل جانے کے مصداق عورت کی تخلیقات پر صرف عورت ہی قلم اٹھا سکتی ہے
اس بات کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچانے کے نتیجہ میں پھر عورت مرد کے بارے میں بھی
کچھ نہیں لکھ سکے گی' کیونکہ دونوں کے حیاتیاتی اور اس کے نتیجہ میں تخلیقی اور جمالیاتی
تجربات جداگانہ نوعیت کے ثابت ہوتے ہیں گویا میرا بائی سے لے کر شبنم شکیل تک
خواتین کے روحانی اور تخلیقی تجربات کی قلم رو سے مرد کو جلا وطن کر کے تنقیدی سطح پر
ویسی ہی "عصبیت" کو فروغ دیا جائے گا جس کی عورتیں بالعموم شاکی رہتی ہیں۔

میں ذاتی طور پر اس بات کا قائل ہوں کہ صرف تولید کی صورت ہی میں فطرت
نے مرد اور عورت کا کردار' اس کی حدود اور اس سے وابستہ امکانات متعین کر رکھے ہیں
باقی اور کسی معاملہ میں نہیں ——— مرد اور عورت ہر لحاظ سے یکساں ہیں' صرف معاشرہ
اور رسم و رواج ان میں مغائرت کی خلیج پیدا کرتے ہیں لہٰذا مساوات جنس کے لحاظ سے
بھی نسوانی تنقید محل نظر محسوس ہوتی ہے۔ جب زندگی کے ہر کام میں عورت مرد سے
برابری کے سلوک کی متمنی ہے اور ہر معاملہ میں اس کے شانہ بشانہ چلنا چاہتی ہے تو پھر
تنقید کی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد کیوں؟

اور آخری بات ———!

کیا "مس ایکس" عورتوں کی تخلیقات کی محض اس لئے بہتر نباض ثابت ہو سکتی
ہے کہ وہ عورت ہے اور ڈاکٹر سلیم اختر اس لئے نہیں کہ وہ عورت نہیں ہے؟

تصورات نقد کی شیرازہ بندی:

تنقیدی دبستان

مختلف تنقیدی دبستانوں کے مطالعہ سے پیشتر یہ سوال بے محل نہ ہو گا کہ دبستان ہے کیا؟ یہ کن عوامل سے معرض وجود میں آتا ہے اور اس کی ضرورت کیوں محسوس کی جاتی ہے؟

"اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز" (مولف جے۔ اے کڈون) کے مطابق:

"دبستان کی اصطلاح کا اطلاق ان بااثر اہل قلم کے گروہ پر ہوتا ہے جو بحیثیت مجموعی کچھ تخلیقی اصولوں پر متفق ہوتے ہیں۔ بعض اوقات ان اصولوں کے بارے میں ایک اعلان نامہ (مینی فسٹو) بھی شائع کیا جاتا ہے۔ کسی دبستان کے زیر اثر ایسی تحریکیں بھی جنم لے سکتی ہیں جن کے اثرات مختلف ممالک تک پھیل جاتے ہیں۔ اگرچہ بالعموم دبستان کو تاہ عمر ہوتے ہیں مگر ان کی بار آوری کے اثرات برسوں پر محیط ہوتے ہیں بالخصوص اس وقت جب ان کے راہنما اصول انقلابی نوعیت کے ہوں"

گویا سیدھے سادے الفاظ میں کسی بھی نظام فکر سے وابستہ افراد اور ان کی ذہنی کاوشوں کو "دبستان" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن دوسرے سوال کا جواب اتنا مختصر یا آسان نہیں، کیونکہ اس کے لئے ان تمام عوامل اور محرکات کا تجزیہ کرنا ہو گا جو کسی نہ کسی طور سے ادبی تخلیقات کی تشکیل میں ممد اور اثر انداز ہو سکتے ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ اس نزاعی امر کا بھی تعین کرنا ہو گا کہ تنقید کے لئے کسی مخصوص نقطہ نظر کی ضرورت ہے بھی یا تخلیق کار کو فضائے

تخلیق میں کسی آزاد پنچھی کی طرح چھوڑ دیا جائے؟ یہ سوال اس بنا پر اور بھی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ ماضی کے برعکس اب تنقید، تنقیدی کارکردگی اور اس پر اثر انداز ہو کر اسے خاص "ذائقہ" دینے والے علوم، نظریات اور تصورات میں بہت تنوع پیدا ہو چکا ہے۔ اب کسی نقاد کے لئے یہ ممکن ہی نہیں رہا کہ وہ محض تشبیہ استعارہ کی خوبیاں گنوا کر اور اشعار کی تشریح کے بعد مطمئن ہو بیٹھے کہ حق نقد ادا کر دیا۔ ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے علوم، فنون اور سائنسی نظریات میں جتنی وسعت، تنوع اور پیچیدگی پیدا ہو چکی ہے وہ گذشتہ دو ہزار برس کی قدم قدم چلتی ذہنی کاوشوں کے مقابلہ میں ایک بہت بڑی جست معلوم ہوتی ہے اس لئے اگر آج کے نقاد کی تحریروں میں اضافیت، کوانٹم، جینز، لاشعور، مادی جدلیات جیسی اصطلاحات کے ساتھ ساتھ علم الاصنام اور علم الانسان کے مباحث کی بازگشت بھی سنائی دے تو باعث تعجب نہیں، ہاں علوم کے موجودہ "بوم" کی موجودگی میں ان سب سے صرف نظر باعث تاسف ہو سکتا ہے۔

دبستان کی تشکیل کے دو اسباب بہت اہم ہیں، اول کسی علمی نظریہ کا اثر (اس کے دوسرے پہلو کا ادبی تحریک کی ہمنوائی میں بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے) دوسرے کسی مسلم ادبی نظریہ یا ادبی تحریک کے خلاف ردعمل کا اظہار، جو انفرادی سطح سے بلند ہو کر بعد ازاں باقاعدہ نظریہ یا تحریک کا روپ دھار لیتا ہے۔ ہمارے ہاں اس ضمن میں "دلی کا دبستان شاعری" اور "لکھنؤ کا دبستان شاعری" معروف مثالیں ہیں جن سے وابستہ شعراء کی مجموعی کارکردگی کو "داخلیت" اور "خارجیت" سے موسوم کیا جاتا ہے۔

اس کے ساتھ بعض مخصوص تخلیقی یا تنقیدی رویوں کے ضمن میں بھی تحریک کے ساتھ ساتھ دبستان کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے جیسے "ایہامی دبستان" یا "متروکات کا دبستان" وغیرہ لیکن اس نوع کے استعمال میں خاصی احتیاط کی ضرورت ہے چنانچہ اس ضمن میں رویہ، رجحان، میلان، تحریک اور دبستان جیسے الفاظ سے وابستہ خصوصی تنقیدی مفاہیم کو بطور خاص ملحوظ رکھنا ہو

گا جبکہ "متروکات کا دبستان" کو "متروک دبستان" کہنے سے تو اچھی خاصی مضحکہ خیز بات بن جاتی ہے۔

جہاں تک رد عمل کا تعلق ہے تو اگر تحریک کے بجائے سرسید دبستان، علی گڑھ دبستان یا تہذیب الاخلاق دبستان جیسے الفاظ استعمال کئے جائیں تو پھر "اودھ پنچ" کے شعراء کی صورت میں جداگانہ دبستان بن جاتا ہے۔ یوں سر سید احمد خاں کے مختلف النوع مخالفین کی تحریروں، شاعری اور مساعی کو بحیثیت مجموعی "رد عمل کا دبستان" بھی کہا جا سکتا ہے۔

مندرجہ بالا سطور میں رویہ، رجحان، میلان وغیرہ کا ذکر کیا گیا تو اس ضمن میں عرض ہے کہ ان الفاظ کے لغوی معانی سے قطع نظر تنقیدی اسلوب میں استعمال ہونے والے عام مروج مفہوم میں ان سے جو مراد لی جاتی ہے اس کی روشنی میں "رویہ" کسی تخلیق کار کی ذاتی پسند و ناپسند اور تخلیقی اپج سے مشروط نظر آتا ہے اور یہی تخلیقات کو رنگ خاص عطا کرتا ہے تو دوسری طرف تسلسل کی بنا پر تنقیدی معیار کی صورت بھی اختیار کر جاتا ہے۔ رویہ بے لچک ہو کر تخلیقی شخصیت کے اساسی عناصر میں شامل ہو جائے تو یہ "رجحان"، "میلان"، "انداز نظر" اور "زاویہ نگاہ" کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس معاملہ میں ادیب اگر ضرورت سے زیادہ کٹر ثابت ہو تو پھر اس میں پائتو تعصبات شامل ہو کر اسے سلبی اور منفی رنگ بھی دے دیتے ہیں۔

جب کسی خاص زمانہ میں مشابہہ رجحانات / میلانات / انداز نظر / زاویہ نگاہ کے باعث متعدد قلم کاروں کی تخلیقات میں تنوع کے باوجود خاص نوع کی تصوراتی وحدت بھی ملے تو گویا دبستان کی تشکیل ہو گئی اور اسی سے دبستان اور تحریک میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ ہم نوا ادیبوں کی صرف ایک نسل تک محدود رہے تو یہ دبستان ہو گا لیکن اگر وقت گزرنے کے باوجود دبستان کے محرک تخلیقی رجحانات میں تسلسل برقرار رہے اور نئی نسل کے ادیب بھی ہم نوا ہو کر اس میں شامل ہوتے رہیں تو پھر یہ تحریک بن جاتی ہے لہٰذا جب تک نیا ٹیلنٹ شامل ہوتا رہے گا تحریک فعال رہے گی۔ گویا دبستان ٹھہرے پانی کی

مانند محدود ہوتا ہے اور تحریک دریا کی مانند رواں دواں۔ اسی لئے تمام سیاسی پابندیوں کے باوجود ترقی پسند ادب کی تحریک نے نصف صدی سے زائد کا سفر طے کر لیا اور تنظیمی لحاظ سے فعال نہ ہونے کے باوجود بھی تخلیقی زندگی کی حامل نظر آتی ہے۔

"رجحان" شخص سے وابستہ ہوتا ہے اس لئے اس کی عمر بھی اتنی ہی ہوتی ہے۔ دبستان اگر تحریک میں تبدیل نہ ہو تو بالعموم ربع صدی سے زیادہ کی عمر نہیں پاتا' تحریک البتہ ہم سفر ملتے گئے اور قافلہ چلتا رہا کی مثال پیش کرتی ہے۔

جب علمی اکتشافات اور فلسفیانہ نظریات عصر حاضر پر اس طریقہ سے اثر انداز ہوں کہ ان کی چھاپ ہر شعبہ حیات پر دیکھی جا سکتی ہو تو پھر یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ ادب ان سے بچا رہے۔ اس لئے جب عصر حاضر کی ترجمانی کے اہم فریضے سے عہدہ براہی کے لئے ادب کا انداز بدلے تو پھر تنقید کے معایئر بھی بدلتے ہیں اور نہیں تو کم از کم اس مخصوص نوعیت کے ادب کی پرکھ ہی کے لئے سہی' جیسے مارکسی تنقید! علاوہ ازیں بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ کسی علمی نظریہ کی ہمہ گیری ہی ایک نئے تنقیدی انداز کی محرک بنتے ہوئے نئے دبستان کی تشکیل کا باعث بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں نفسیاتی تنقید کا نام لیا جا سکتا ہے۔

ان دونوں دبستان کی تشکیل میں نازک سا فرق ہے۔ اشتراکیت کا نظریہ محض کتابی نوعیت نہیں رکھتا بلکہ زندگی' معاشرہ' اقتصادیات اور ادبیات کے بارے میں فکر کے نئے پیمانے مہیا کرتا ہے' اس نظریہ نے پہلے اذہان میں اور بعد ازاں مملکتوں میں انقلابات پیدا کئے' یوں ادب نے جب مادی جدلیات کی روشنی میں خود کو تبدیل کیا تو تنقید کا مارکسی دبستان معرض وجود میں آیا۔ اس کے برعکس نفسیاتی اہمیت کی تخلیقات فرائیڈ یا دیگر ماہرین نفسیات کی تعلیمات سے پہلے بھی تھیں۔ یونانی المیہ نگاروں سے لے کر —— جن سے نفسیات نے بعض اصطلاحات بھی مستعار لیں —— شیکسپئر اور دوستوفسکی تک'

سبھی نے انسانی نفسیات کے کسی نہ کسی گوشہ کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی۔ تحلیل نفسی محض ایک طریقہ علاج تھا اور لاشعور خوابوں کی علامتی حیثیت کی تفہیم کے لئے "لا" ! مگر اس نظریہ نے ذہن کو جن جہتوں سے آشنا کیا، اس کی بنا پر فکر کے بعض اور شعبوں کی طرح تنقید نے بھی اثرات قبول کرتے ہوئے اپنے اصولوں اور قواعد پر نظرثانی کی۔

نئی ادبی تحریک کی ہمنوائی میں کسی تنقیدی دبستان کی تشکیل کا اردو میں ترقی پسند ادب کی تحریک کے حوالہ سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ گو 1936ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کی بنیاد رکھی گئی مگر اس سے پہلے پریم چند ان موضوعات پر قلم اٹھا چکے تھے جو بعد میں ترقی پسند ادیب کے لئے لازم سمجھے گئے، لیکن ان کے ادب کی پرکھ کے لئے مارکسی تنقید وجود میں نہ لائی گئی کیونکہ تمام اثر انگیزی اور مقبولیت کے باوجود بھی پریم چند کی آواز انفرادی حیثیت رکھتی تھی لیکن جب یہ موضوعات ایک تحریک سے مخصوص سمجھے جانے لگے تو پھر اس تحریک کے دیگر ادبی رجحانات سے امتیاز کی خاطر اشتراکیت سے تنقید کا چراغ روشن کیا گیا۔

اسی طرح 1857ء کے بدلے ہوئے سیاسی حالات میں جب سرسید نے اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا تو سرسید اور ان کے رفقائے کار نے ادب کو بعض قومی اور سماجی مقاصد کے تابع کرنے کی سعی ہی نہ کی بلکہ قدیم ادب کی چھان پھٹک اور ہم عصر ادب کی پرکھ کے لئے تنقید کی نئی تھیوری کی بھی تشکیل کی۔ ہر چند کہ حالی کے "مقدمہ شعروشاعری" اور شبلی کی تنقیدی تحریروں نے کسی باضابطہ دبستان کی داغ بیل نہ ڈالی لیکن پھر بھی ان کی تنقیدی تحریروں کے اثرات دور رس ثابت ہوئے۔

دبستان کی تشکیل کے پہلے محرک کے مطالعہ کے بعد اب دوسرے کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ تخلیقی روایات، ادبی نظریات اور تنقیدی اصول و ضوابط قوانین فطرت نہیں کہ ان میں تغیر و تبدل قیامت کا پیش خیمہ ثابت ہو۔ انداز زیست میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ عصر حاضر کے تقاضے اور اجتماعی شعور نت

نئے روپ اختیار کرتے جاتے ہیں' اس لئے ادبی شعور بھی نئے سانچوں میں ڈھل کر اگر کاروان زیست کے لئے بانگ درا نہ بن سکے تو بھی ساتھ دینے کی کوشش یقیناً کرتا ہے۔ زندگی متغیر ہے اور تغیر پذیر معاشرہ ہی ادبی ارتقا کا باعث بنتا ہے۔

دبستان کی تشکیل میں تخلیقی روایات' ادبی نظریات اور تنقیدی اصول و ضوابط ہی اساس مہیا کرتے ہیں لیکن دبستان محض ان سب ہی کا نام نہیں بلکہ ان سب کے علاوہ اس میں "چیزے دگر" بھی شامل ہوتی ہے اور وہی اس کی کشش یا پسندیدگی کا باعث ہوتی ہے گویا گیسٹالٹ نفسیات کے بموجب یہ کہا جا سکتا ہے:

"اجزاء کے مجموعہ کے مقابلہ میں کل زیادہ ہوتا ہے"

("The whole is more than the sum of its parts")

اس مقولہ کی روشنی میں دبستان کا تحلیلی مطالعہ کرنے پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دبستان کے تشکیلی اجزاء میں جزوی تبدیلیوں' کمی بیشی یا ترمیم و تنسیخ کے باوجود اگر "کل" برقرار رہے تو دبستان فعال رہتا ہے لیکن "کل" کے ختم ہونے سے دبستان منہدم ہو جائے گا خواہ اس کے تشکیلی اجزاء انفرادی حیثیت میں موجود ہی کیوں نہ رہیں بالکل اسی طرح جیسے کسی کھنڈر کی محرابوں' ستونوں' فرشوں اور درودیوار کے "مجموعہ" کو "کل" یعنی عمارت نہیں قرار دیا جا سکتا۔

بعض اوقات یوں ہوتا ہے کہ ادب معاشرہ کی تغیرپذیری کا ساتھ نہ دے کر عصر حاضر کے تقاضوں کی نفی کرتا ہے جس کا نتیجہ اجتماعی شعور کے عدم اطمینان اور خام آسودگی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس صورت حال سے جو ذہنی خلا جنم لیتا ہے اسے پر کرنے کے لئے اگر قدیم' کہنہ اور پابند زنجیر روایات کے خلاف صحت مند تجربات کی صورت میں بغاوت نہ کی جائے تو پھر تنقید کے لئے ان غلط اور منفی تنقیدی معایئر کی مذمت لازم ہو جاتی ہے۔ یہ تنقیدی معایئر کبھی مثبت اہمیت رکھتے ہوں گے اور ادب کے دھارے کا رخ متعین کرنے

میں اہم کردار بھی ادا کیا ہو گا لیکن جدید عصری تقاضے چونکہ انھیں اپنے لئے ناموزوں پاتے ہیں' اس لئے ان کی خامیوں کو دور کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

دبستان کی تشکیل' تنظیم' استواری' مقبولیت' انحطاط اور بالآخر خاتمہ میں بعض روایات اور پھر ان سے مشروط مسلمات کافی سے زیادہ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ رویہ اور نظریہ آغاز میں انفرادی ہو سکتے ہیں لیکن مقبول ہو کر روایت کی صورت میں ان کے اثرات طویل زمانی مدت پر محیط ہو جاتے ہیں۔ اس لئے کسی بھی دبستان کی اساس کے تجزیہ کا آغاز ان روایات کی چھان پھٹک سے ہونا چاہئے جو اس میں برقی رو کی مانند دوڑتی ہیں۔

روایت زندہ بھی ہو سکتی ہے اور مردہ بھی ـــــ اگر روایت عصری رجحانات کا ساتھ دیتے ہوئے تخلیقی تقاضوں کا سہارا بن سکتی ہے تو پھر ایسی روایت زندہ / متحرک / فعال قرار دی جا سکتی ہے۔ ایسے میں روایت تخلیقی عمل کے جن کو تخلیق کی بوتل میں بند کرنے کا موجب بنتی ہے' عصری تخلیقی تجربہ میں یہ سربز مسکتی ڈال ثابت ہوتی ہے اور سرد منطقہ میں گرم پانی کی رو ـــــ لیکن برعکس صورت میں جب روایت تخلیقی عمل کا سہارا بننے کی اہل نہ رہے تو یہ کلیشے میں تبدیل ہو کر رہ جاتی ہے محض مردہ ستارہ اور مردہ استعارہ! زندہ روایت اپنے اظہار کے لئے بڑی تخلیقی شخصیت اور عظیم تخلیقی عمل کو تلاش کرتی ہے' مردہ روایت کو تاہ دست کا پیانہ ہے جبکہ بڑے تخلیق کار کے ہاتھ میں یہ جام جم میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ روایت کے سلسلہ میں ٹی ایس ایلیٹ کے خیالات نے انگریزی کے ساتھ ساتھ اردو تنقید پر بھی اثرات ڈالے ہیں یہی نہیں بلکہ 1919ء کے مطبوعہ مقالہ:

"Tradition and the Individual Talent"

کی بازگشت تو آج بھی سنی جا سکتی ہے' اس لئے اس کے حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا جا سکتا ہے کہ کسی دبستان کا سہارا بننے والی روایات کی تشکیل کا مطالعہ خاصہ پیچیدہ اور الجھا ہوا کام ہے کیونکہ ان کی تشکیل اور استحکام میں ایک خاص نوع کی انسانی صورت حال کے ساتھ ساتھ

لسانی' سیاسی' سماجی' اقتصادی اور روحانی عوامل کا تجزیہ بھی ضروری ہوتا ہے جیسے ریختی لکھنؤ ہی میں لکھی جا سکتی تھی۔ سرسید تحریک 1857ء میں جنم لے سکتی تھی 1757ء یا 1957ء میں نہیں!

اس ذہنی پس منظر میں اگر ایک مرتبہ پھر "مقدمہ شعروشاعری" کا مطالعہ کیا جائے تو یہ واضح ہو جائے گا کہ حالی نے (اس عہد کی ذہنی فضا کے لحاظ سے) جدید تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ان قدیم ادبی روایات اور تنقیدی معاییر پر کڑی ضرب لگائی جن کا کل سرمایہ علم بیان' عروضی مباحث اور صنائع بدائع تک محدود تھا۔

مغربی تنقید میں نقاد کے اندھے فیصلوں اور تعین قدر کے خلاف آواز بلند کرنے والی استقرائی تنقید' تجزیاتی تنقید اور تاثراتی تنقید کو تشریحی تنقید اور اس نوع کے دیگر دبستانوں کے خلاف ردعمل قرار دیا جا سکتا ہے جن میں ادبی تخلیقات کو کڑے فارمولوں اور غیر لچکیلے تنقیدی اصولوں کے گزوں سے ماپا جاتا تھا۔ اس تخلیقی پیمائش میں فیصلہ صادر کرنے کے زعم میں جس انتہا پسندی اور ذہنی پستی کا مظاہرہ کیا جاتا تھا' اس سے تنقید افہام و تفہیم کی بجائے بعض اوقات کانٹوں کا تاج بن کر رہ جاتی تھی' ایسی تنقید کی معیار پرستی اور مطلق العنانیت کا اندازہ میکالے کے اس بیان سے لگایا جا سکتا ہے:

"نقاد ایک مسلح بادشاہ ہے جو تنقیدی احتساب سے مصنفین کو حسب مراتب نشستوں پر بیٹھنے کا حکم صادر فرماتا ہے۔"

جس طرح جابر حکمرانوں کے خلاف بغاوت ہو جاتی ہے' اسی طرح ایسی سخت گیر تنقید بھی اپنے خلاف ردعمل کی جنم دہی کا خود ہی باعث بن جاتی ہے۔

مجموعی لحاظ سے دبستان کا عمومی جائزہ لینے سے یہ نکتہ روشن ہوتا ہے کہ تخلیق سے وابستہ عمل ہمیشہ سے یکساں رہا ہے۔ آج اگر تخلیقی شعور کو ایک خاص سانچے میں ڈھالنے میں خارجی محرکات اور نفسی عوامل کی کارفرمائیوں کا تفصیلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ قدیم تخلیق کاران تمام محرکات اور عوامل سے ماورا ہو کر خلا میں تخلیقات کرتے تھے یا یہ کہ تاریخی تنقید سے پہلے تخلیق کاروں کی شخصیات پر تاریخی

حالات کا کچھ اثر ہی نہ ہوتا تھا۔ یہ سب کچھ ہمیشہ سے رہا ہے' فرق صرف اتنا ہے کہ کسی دبستان نے تخلیقی عمل کے کسی پہلو کو لیا اور صرف اسی کو اہمیت دی جبکہ کسی دوسرے نے کسی اور ہی خصوصیت پر زور دیا مثلاً مارکسی تنقید نے ادب میں افادیت کی اہمیت تسلیم کی تو نفسیاتی تنقید نے لاشعور کو تخلیقی لاشعور قرار دیا۔

"تنقید کی منطق" کے نقطہ نظر سے دبستان سے وابستہ مخصوص استدلال اور اس سے جنم لینے والے دلائل و براہین کی اساس استقرائی منطق (Deductive Logic) پر استوار نظر آتی ہے مثلاً ایک مارکسی نقاد تخلیق کو یوں پرکھے گا:

(الف) ادب میں خارجیت پر مبنی عوامی افادہ کی بات ہونی چاہئے۔

(ب) ن م راشد کی نظم "انتقام" میں یہ سب کچھ نہیں

(ج) لہذا یہ نظم غیر معیاری ہے۔

نفسیاتی نقاد کا طرز استدلال کچھ اس طرح کا ہوگا:

(الف) ادب لاشعور میں ناآسودہ جنسی خواہشات کا اظہار ہے۔

(ب) ن م راشد کی نظم "انتقام" ناآسودہ جنسی خواہشات کی ترجمان ہے

(ج) لہذا یہ نظم معیاری ہے۔

ان کے برعکس اخلاقی دبستان سے وابستہ نقاد کی پرکھ یوں ہوگی:

(الف) ادب سے معاشرہ میں طہارت کا فروغ ہونا چاہئے۔

(ب) ن م راشد کی نظم "انتقام" میں سفید فام عورت سے زنا کی منظر نگاری کی گئی ہے۔

(ج) لہذا یہ نظم فحش ہے (اور لائق ضبطی)

بس یہی ہے وہ استقرائی استدلال جو کسی بھی دبستان / تحریک / گروہ کو بالعموم فکری اساس مہیا کرتا ہے لیکن اس کے باوجود دبستان کی تنقید کو گھاٹے کا سودا نہیں قرار دیا جا سکتا۔ لہذا ان مباحث کی روشنی میں اب اس سوال کا جواب لازم ہو جاتا ہے کہ کسی مخصوص دبستان سے ادب اور تنقید کو کیا فائدہ ہوتا ہے؟

دبستان کا سب سے بڑا فائدہ تو یہ ہے کہ نظریہ حیات مہیا کرتے ہوئے یہ انداز نظر کی تشکیل کا باعث بن کر نقاد کے لئے راہنما اصول کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے' ویسے

بعض اصحاب کو اس سے اختلاف ہو سکتا ہے (اور یقیناً ہو گا) کیا نقاد کے لئے کسی راہنما اصول کی ضرورت ہے؟ اس سوال کا جواب نزاعی ہے۔ یہاں اس متنازعہ مسئلہ کے تمام پہلوؤں کے احاطہ کی ضرورت نہیں۔ علاوہ ازیں اس حقیقت کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا جس کی طرف ڈیوڈ ڈیشز نے یوں اشارہ کیا:

> "کسی تنقیدی انداز کی تعریف کرتے ہوئے اس کے حسن و قبح پہ بحث بہت آسان ہے' لیکن یہ دوسری بات ہے کہ نقادوں کی اکثریت نے شاید ہی اپنی عملی تنقید میں کسی ایک اور واضح طور پر تعریف کئے جانے والے طریق کار کا خود کو پابند بنائے رکھا ہو۔"
>
> (Critical Approaches to Literature p.281)

آج علوم میں تنوع ہی نہیں بلکہ وسعت بھی ہے۔ اس لئے ایک نقاد با آسانی ایک سے زائد علوم سے واقفیت کی بنا پر اپنی تنقیدی بصیرت میں اضافہ کر سکتا ہے۔ وسعت مطالعہ کا نتیجہ اس توازن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جس کے باعث وہ مختلف دبستانوں سے واقفیت کے بعد ان کی اہمیت' اہم خصوصیات اور کار آمد نظریات سے اپنے تنقیدی ادراک میں اضافہ کر سکتا ہے۔ پھر بھی اس امر پر زور ضروری ہے کہ راہنما اصول کی روشنی میں ادبیات کے مطالعہ سے چونکہ نقاد کو اپنی تنقیدی منزل کا علم رہتا ہے' اس لئے اس کی تنقید میں واضح سمت کا سراغ ملتا ہے۔ یہ وہ مخصوص دبستان کی خصوصیات سے اپنی تنقیدی بصیرت کا چراغ روشن کرتا ہے لہٰذا اس دبستان سے غیر متعلق افراد کے لئے اسکی تنقید چراغ جیسی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔

تخلیق یا تخلیق کار کا خاصی گہرائی میں جا کر مطالعہ مقصود ہو تو پھر دبستان زیادہ افادہ بخش ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً نفسیاتی دبستان کی روشنی میں میر کی شاعری اور اس کی شخصیت کا تجزیہ صحیح معنوں میں "In Depth Study" ہو گا لیکن مارکسی نقاد کو میر کے الم پسند رویہ میں قنوطیت اور زندگی سے بیزاری نظر آئے گی کیونکہ یہ مارکس کی تعلیمات کے منافی ہے۔ اس کے برعکس جب مارکسی نقادوں نے نظیر اکبر آبادی کو "عوامی شاعر" قرار دے کر اس کی دل کھول کر تعریف کی تو وجہ سمجھ میں آ جاتی ہے۔

تخلیق کار' تخلیقی شخصیت اور تخلیق کے کسی خاص پہلو کے تجزیاتی مطالعہ کے لئے

بھی دبستانی تنقید زیادہ کارآمد ثابت ہو سکتی ہے' اس صورت میں دبستانی نقاد کا طریق کار تاریک کمرہ میں صرف ایک شے پر سپاٹ لائٹ مرکوز کردینے کے عمل سے مشابہہ ہے۔

فکری مماثلت کی بنا پر ایک دبستان سے وابستہ ناقدوں کی تحریروں سے ان کے اساسی اور مخصوص نظریات کا پرچار بھی ہو جاتا ہے اور اس حد تک کہ وہ روح عصر اور مصنفین کے اجتماعی شعور کو متاثر کرکے آنے والی نسل کے لئے نئی فضائے تخلیق مہیا کرتے ہیں۔ گویا دبستان —— عصری ادب یا ادبی تحریکوں کے لئے تیج بننے کے ساتھ ساتھ کسی حد تک مستقبل پر بھی اثر انداز ہو سکتا ہے۔

ان فوائد کے ساتھ ساتھ دبستان کے نقصانات بھی گنوائے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے اہم ترین یہ ہے کہ دبستانی تنقید کی صورت میں بالعموم ادب کا یک طرفہ مطالعہ کیا جاتا ہے۔۔ تمام تنقیدی دبستانوں کی یہ مشترک صفت ہے کہ ان میں دوسرے دبستانوں میں پائی جانے والی بعض خصوصیت کے مقابلہ میں ہمیشہ اپنے خصائص کو ترجیح دی جاتی ہے۔ اس لحاظ سے تو شاید ہی کوئی ایسا دبستان ہو گا جس میں ہر لحاظ سے ہمہ گیری پائی جاتی ہو۔ تمام دبستانوں نے ادبی حقیقت اور تنقیدی صداقت کے کسی نہ کسی پہلو پر اس حد تک زور دیا کہ دوسری حقیقتوں اور سچائیوں کی اگر تکذیب نہ بھی کی تو کم از کم انھیں پس پشت یقیناً ڈال دیا۔ مارکسی تنقید نے اجتماعی مقاصد اور طبقاتی کشمکش پر زور دیا تو تجزیاتی تنقید کے علمبرداروں نے نقاد سے سائنسدان جیسی غیر جانبداری کا مطالبہ کیا' تاثراتی تنقید نے تنقید کو نقاد کی ذہنی اڑان بنا دیا' تاریخی تنقید نے فن کی تخلیق میں مد ثابت ہونے والے سماجی اور نسلی محرکات کی نشاندہی کو اپنا مقصود قرار دیا' اسلوبیاتی تنقید نے فن میں حسن کاری کے انداز کا کھوج لگانے کی کوشش کی۔ غرضیکہ ایسے متنوع اور بسا اوقات متضاد نظریات کے کلی معیار بن جانے سے بعض اوقات ادب پاروں سے ساتھ مستحسن طریق ہی نہیں ہوتی بلکہ ادب کے طالب علم اور تنقید سے قارئین الجھنوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔

دبستانی تنقید مناسب حدود میں رہتے ہوئے اگر اعتدال پسندی سے کام لے تو پھر شاید اتنا نقصان نہ ہو لیکن انتہا پسندی' تعصب اور غلو کے باعث ایسے فیصلے صادر کئے ہونے کی بنا پر ناقابل قبول ثابت ہوتے ہیں۔ اگر مخصوص نظریہ کی امداد سے کسی ادب

بارے میں حسن بیان کی نئے کیفیات دریافت کی جائیں یا معانی میں نئی جہت کا سراغ لگایا جائے تو پھر ٹھیک ہے ورنہ ادب کی تخلیق اور اس کی پرکھ کا معاملہ اتنا اہم ہے کہ اسے نئے پن کی سنسنی خیزی پر قربان نہیں کیا جا سکتا۔

ہم دبستانوں کی بات کرتے ہیں جبکہ پال ڈی مان کے بموجب یورپ میں اس وقت کاروبار نقد بحران کا شکار ہے وہ لکھتا ہے کہ 1894ء میں ملارمے نے آکسفورڈ یونیورسٹی میں فرانس میں شاعری کے موضوع پر اپنے خطبہ میں تمسخر آمیز انداز میں کہا تھا:

> "میں آپ کے لئے ایک خبر لایا ہوں نہایت عجیب خبر' اس بات کی جو پہلے کبھی نہیں ہوئی' لوگوں نے شاعری کے اصولوں کو تتر بتر کرنا شروع کر دیا ہے ——— 1970ء میں ملارمے کے الفاظ گونج رہے تھے' اس بار شاعروں کے بارے میں نہیں بلکہ ادبی تنقید کے بارے میں ---- تنقیدی ڈسپلن کے منضبط اصول اور روایات جو تنقید کو دانشوری کی اداؤں کی بنیاد بنائے تھے' اس بری طرح تتر بتر کئے گئے کہ ساری عمارت گرنے کے قریب ہو گئی' آج کل یورپ میں تنقید کے میدان میں جو ترقی ہو رہی ہے اسے ایک بحران کہنے کو جی چاہتا ہے۔" (بحوالہ ماہنامہ "صریر" کراچی نومبر 1994ء)

تنقید کے اس "بحران" کا کیا ہمارے ہاں کسی نہ کسی سطح پر مشاہدہ نہیں کیا جا سکتا؟ آج جبکہ نقار خانہ نقد میں اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ کا چلن عام ہے تو ایسے میں مخصوص اسالیب نقد اور تنقیدی دبستانوں سے وابستہ اصولوں اور قوانین کا جائزہ لینا اور بھی ضروری ہے۔ اگر انفرادی سوچ مطالعہ ادب میں بے سود ثابت ہو رہی ہے تو پھر اجتماعی رویہ ہی سہی ——— مگر اجتماعی رویہ بصورت دبستان بھی بعض اوقات اگر ضرر رساں نہیں تو محدود تو یقیناً ثابت ہو سکتا ہے۔

"تنقید اور لبرلزم" میں جابر علی سید نے "آزادہ روی اور لا تعلقی" پر مبنی جو تنقیدی رویہ اپنانے کا پرچار کیا اس کے منطقی نتیجہ میں دبستان غیر اہم ثابت ہوتے ہیں' اس ضمن میں ان کا یہ کہنا ہے:

> "کوئی لکھنے والا بلا تردد کسی دبستان تخلیق سے اخلاقی اور ذہنی طور پر وابستہ ہو سکتا ہے اور جمالیاتی طور پر کسی اور دبستان سے' تنقید کی یہ آزادہ

روی اور لاتعلقی Imalgumenal آزادہ روی اور لاتعلقی نہیں ہے بلکہ اس کی فنی شخصیت اور انسان دوستی کی مظہر ہے۔ جدید انسانی علوم میں نفسیات' عمرانیات اور علم الانسان بڑی اہمیت رکھتے ہیں' یہ تنقیدی شعور کی ترقی کے ضامن ہیں اور اس کے افق کو روشن کئے رکھتے ہیں۔ آزاد تنقید کے لئے لازم ہو گا کہ ان سے خاطر خواہ فائدہ اٹھائے" (ص:6)

جابر علی سید جسے "آزاد تنقید" قرار دیتے ہیں یہ وہی تنقیدی رویہ ہے جسے بالعموم Eclectism سے تعبیر کیا جاتا ہے' یعنی نقاد کسی مخصوص تصور حیات کی شاخ نازک پر آشیانہ بنانے کے بجائے گلشن علوم میں گشت تصورات کا بھنورہ ثابت ہوتا ہے۔ نقاد وسیع المطالعہ اور صاحب نگاہ ہو تو اس کے تنقیدی اسلوب میں متنوع مطالعہ کے ثمرات ملیں گے اور اس کی تنقیدی آراء صائب ثابت ہوں گی۔ جبکہ کم مطالعہ اور کم نگاہ نقاد محض مانگے تانگے کے حوالوں سے مقالہ سجائے گا مگر پھوہڑپن چھپائے نہ چھپے گا۔

کلیم الدین احمد اہم نقادوں میں سے ہیں۔ ان کے اکثر تنقیدی فیصلے نزاعی ثابت ہوئے اور ان پر انتہا پسندی سے لے کر مغرب پرستی تک سبھی طرح کے الزامات عائد کئے جا چکے ہیں لیکن اردو داستانوں پر ایک لاجواب کتاب کا مصنف مغرب پرست تو یقیناً نہیں ہو سکتا۔ انہوں نے بعض شخصیات یا غزل اور اردو تنقید پر کڑی نکتہ چینی کی تو اس کا مقصد تنقید اور ادبی مباحث کو روایت کے نام پر ماضی پرستی سے نجات دلانے کے ساتھ عام نقادوں میں جو بالعموم تنقیدی اصولوں کا فقدان ملتا ہے' اس پر ضرب لگانا تھا۔ انہوں نے مغربی تنقید کی طرف اس لئے رجوع کیا کہ انہیں وہاں تنقیدی اصول نظر آتے تھے۔ ایسے اصول جنہیں خود وہاں کے شعور اور عصر نے جنم دیا جبکہ ان کے بقول اردو تنقید میں اور تو سب کچھ نظر آ سکتا ہے لیکن اصول نہ ملیں گے۔

ان چند نمائندہ مثالوں کے مطالعہ سے بآسانی یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس وقت مغرب کے زیر اثر گو مختلف النوع رجحانات ملتے ہیں لیکن وہ سبھی انفرادی سطح پر ہیں' نہ کوئی ادبی تحریک ہے اور نہ ہی اجتماعی ردعمل! البتہ جدید ترین شاعروں کے مسلک کی وضاحت کے لئے جدید ترین نقاد بھی معرض وجود میں آ چکے ہیں لیکن کیا یہ گروہ دبستان کی صورت اختیار کر کے مستقبل کے لئے دور رس اثرات کا باعث ثابت ہو گا؟ فی الحال اس

کا قطعی جواب نہیں دیا جا سکتا۔

آپ کسی براعظم کا نقشہ دیکھیں تو مختلف قطع اور رنگ کے ٹکڑے باہم پیوست نظر آئیں گے' جہاں ایک کی حد ختم ہوتی ہے وہاں سے دوسرے کی حد شروع ہو جاتی ہے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہتا ہے حتیٰ کہ براعظم مکمل ہو جاتا ہے۔ تنقید کو بھی براعظم سمجھ لیا جائے تو پھر مختلف دبستان ملکوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں جہاں ایک کی حد ختم ہوتی ہے وہاں سے دوسرے کی شروع ہو جاتی ہے۔ جس طرح ہم کسی ملک کو غیر ضروری نہیں قرار دے سکتے اسی طرح کسی دبستان کو بھی فالتو نہیں سمجھ سکتے کہ تنقید کے نقشہ کی خوبصورتی اور رنگینی کا انحصار ان ہی دبستانوں پر ہے۔

یک طرفہ دبستانی تنقید کی مثال میں وہ ترقی پسند نقاد پیش کئے جا سکتے ہیں جنہوں نے میرو غالب کی عظمت کا محض اس لئے اعتراف نہ کیا کہ وہ جاگیردارانہ نظام کی یادگار تھے۔ اسی طرح اسلام کی وجہ سے بعض نقاد اقبال کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے رہے۔

کسی دبستان سے وابستہ نقاد بعض اوقات عصری ادب میں نئے تجربات کا بھی اسی لئے خوشگوار طریقے سے خیر مقدم نہیں کر پاتے کہ وہ انہیں اپنے دبستان کے معتقدہ نظریات سے متصادم نظر آنے کی بنا پر غیر مستحسن' مشکوک اور غلط معلوم ہوتے ہیں۔ دبستانی نقاد اگر ایک طرف اپنے نقطہ نظر سے ہم آہنگ ادب پاروں کی تعریف میں جائز حد سے تجاوز کر جاتے ہیں تو دوسری طرف برعکس نقطہ نظر کی ناجائز مذمت میں کمی بھی نہیں کرتے۔

دبستان کے حسن و قبح کے اس جائزے سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ "فیصلے" کے نام پر بعض اوقات جو بوالعجبیاں ملتی ہیں ان میں کسی حد تک اس انداز نظر کا بھی ہاتھ ہوتا ہے جو اپنے دبستان کے اچھے برے تمام اصولوں کو اپنے لئے اوڑھنا بچھونا بنا لیتا ہے۔ اگر تنقید کا کام تخلیقات کی پرکھ اور قارئین کی راہنمائی ہے تو پھر وہ نقاد بالغ نظر سمجھا جائے گا جو کسی دبستان سے وابستگی کے باوجود بھی دیگر دبستانوں کی اعلیٰ خصوصیات سے اپنی تنقید کو جلا دینے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ ادبی منافقت اور تنقید کی مجہول بازی نہیں بلکہ ایک متوازن ذہن کی تشکیل کے لئے ضروری ہے' یوں بھی اگر نقاد دیگر دبستانوں سے کماحقہ واقفیت نہیں رکھتا تو وہ اپنے ہی دبستان کے کنوئیں کا مینڈک بنا رہے گا' شاید اسی لئے

لوئی کزامیاں (Louis Cazamian) نے اس خیال کا اظہار کیا:

"دبستانوں کے زمانے لد گئے اب تو فن کی پرکھ اور اساس متعین کرنے کے لئے تحقیق کاروں اور نقادوں کے انفرادی مطالعہ کا دور ہے' بجائے اس کے کہ نقاد یا تخلیق کار وسیع تحریکوں میں بہہ جائے ——— وہ تحریکیں جو خارجی معایئر کے ذریعہ افراد کی پسند و ناپسند پر قابو پائے رکھتی ہیں اور جو کسی خاص نوع کی کشش کے باعث ہر طرح کے ذوق کو ایک خاص سانچے میں ڈھالے رکھتی ہیں ——— نقاد کو ان سب سے آزاد ہونا چاہئے اور یہ آزادی ان کا جوا اتار پھینکنے میں مضمر ہے ---- یوں جب دبستانوں اور ان کے منظور شدہ ادبی عقائد و ضوابط سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے چھٹکارا پالیا گیا تو نتیجہ میں نئے لکھنے والے جبلی اظہار میں آزادی کی بنا پر اب کی نسبت بہتر تخلیقات پیش کر سکیں گے۔" ("Criticism in the Making" p.no 131 - 130)

تنقید میں دبستان کے مسئلہ کے اس اجمالی مطالعہ کے بعد اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اردو تنقید میں بھی کوئی دبستان ہے؟ میرے خیال میں اس سوال کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔ گو ہم عصر تنقید میں اس وقت کئی رجحانات کارفرما نظر آتے ہیں لیکن وہ مختلف نقادوں کے لئے انفرادی صورت رکھتے ہیں کیونکہ ان کی پشت پر کوئی ادبی تحریک نہیں ملتی بلکہ بعض نقادوں کے ہاں تو بیک وقت ایک سے زاید رجحانات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ' ڈاکٹر وحید قریشی' وقار عظیم' ڈاکٹر عبادت بریلوی' عابد علی عابد' ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے ہاں ادب پاروں کی تفہیم کے لئے تجزیاتی طریقہ نمایاں نظر آتا ہے (اس تجزیاتی طریقے کو انگریزی تنقید کے تجزیاتی دبستان سے خلط ملط نہ کیا جائے) یہ سبھی نقاد چونکہ ادب کے استاد بھی ہیں (یا تھے) اس لئے غیر شعوری طور پر ان کی تنقید میں معلمانہ انداز آ جاتا ہے۔ وہی شاگردوں کو سمجھا سمجھا کر بات کرنے کا انداز بلکہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے تو ایک سے زائد مواقع پر یہ کہا ہے کہ میں اپنی تحریروں میں اپنے طلبا کی ضروریات کو مقدم رکھتا ہوں۔

محمد حسن عسکری' سلیم احمد اور ریاض احمد مرحوم اپنے تنقیدی فیصلوں کے لئے

نفسیات پر انحصار کرتے ہیں۔ ریاض احمد فرائیڈ کی طرف زیادہ مائل ہیں جبکہ محمد حسن عسکری نے فرائیڈ کے ساتھ ساتھ ولہم ریخ کے نظریہ "اورگون" کی روشنی میں بعض شعراء کو سمجھنے کی کوشش کی۔ سلیم احمد بھی فرائیڈین کہے جا سکتے ہیں۔ احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین مارکسی نقاد ہیں۔ اردو میں اگر کبھی بھی کوئی تنقید کا دبستان رہا ہے تو وہ مارکسی تنقید کا دبستان ہے۔ ان تینوں کے علاوہ اور بھی بہت سے نقادوں نے اشتراکی نقطہ نظر سے قدیم و جدید ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے اردو کے تنقیدی سرمائے میں قابل قدر اضافہ کیا۔ گو بعض اوقات مارکسی نقاد انتہا پسندی اور غلو کے شکار بھی ہو جاتے رہے ہیں لیکن ایسی مثالوں سے قطع نظر ان نقادوں نے بحیثیت مجموعی تنقید کو نئی جہت عطا کی۔ نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری نے ادب فہمی اور ادبی پرکھ کے ساتھ ساتھ نقاد کے ذوق پر بہت زیادہ زور دیا۔ نیاز فتح پوری نے جمالیاتی قدروں کی تلاش ضروری سمجھی، اس حد تک کہ بعض اوقات ان کی تنقید صرف لفظوں کے حسن و قبح کی پرکھ بن کر رہ جاتی ہے جبکہ فراق گورکھپوری نے ادبی ذوق کے لئے خارجی معیار کی بجائے نقاد کی داخلی کیفیات کو اساسی اہمیت دی۔ اردو میں فراق تاثراتی تنقید کی اکلوتی مثال ہیں۔ ابتدا میں مجنوں گورکھپوری بھی تاثراتی تنقید کی طرف مائل تھے مگر جلد ہی اشتراکی انداز نظر اپنا لیا۔

آل احمد سرور، ڈاکٹر احسن فاروقی اور خورشید الاسلام ان نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے خود کو کسی مخصوص نظریہ یا انداز نظر سے بچائے رکھا۔ آل احمد سرور معتدل مزاج نقاد ہیں جبکہ ڈاکٹر احسن فاروقی اپنے فیصلوں میں بعض اوقات جارحانہ انداز لئے ملتے ہیں۔ خورشید الاسلام اپنی تنقید میں اسلوب کی جمالیات کے لحاظ سے خصوصی شہرت رکھتے ہیں۔

اگرچہ اردو ناقدین کو بعض اوقات بعض تنقیدی دبستانوں سے مخصوص قرار دے کر ان کے تنقیدی مسلک کی وضاحت کی جاتی ہے لیکن اس سلسلہ میں مختلف لکھنے والوں نے ناقدین پر نہ صرف اپنی اپنی پسند کے لیبل ہی چسپاں کئے بلکہ ایک ہی نقاد کو بیک وقت کئی دبستانوں سے وابستہ بھی قرار دے دیا جاتا ہے جیسا کہ سہ ماہی "ادیب" (جامعہ اردو علی گڑھ 1993ء) کی اس جدول سے واضح ہو جاتا ہے۔

(الف) رومانی تنقید : عبدالرحمٰن بجنوری، مجنوں گورکھ پوری، مہدی افادی، سجاد انصاری

(ب) تاثراتی تنقید : شبلی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتح پوری، فراق گورکھ پوری، رشید احمد صدیقی، محمد حسین آزاد

(ج) جمالیاتی تنقید : مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی، شبلی نعمانی، نیاز فتح پوری، اثر لکھنوی

(د) مارکسی تنقید: اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، ممتاز حسین

(ر) تاریخی اور سماجی تنقید : احتشام حسین، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھ پوری، ممتاز حسین۔

تشریعی تنقید
(JUDICIAL CRITICISM)

اگر مختلف تنقیدی دبستانوں کی نزاعی بحثوں سے ماوریٰ ہو کر نقاد کے منصب کا جائزہ لیا جائے تو اس کے دو فرائض اساسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ (الف) ادب پارے کی تحصیل سے اس کا حسن و قبح دریافت کرتا ہے اور پھر (ب) فیصلہ صادر کرتے ہوئے اس کا ادبی مقام متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر بیشتر دبستان ان دونوں فرائض کو تسلیم کرتے ہیں۔ البتہ کسی دبستان میں کسی ایک کو زیادہ ترجیح دی جاتی ہے' یا پھر طریق کار کے تنوع اور فیصلہ کی اساس بننے والے نظریات کے اختلافات سے نئے نئے دبستانوں کی تشکیل ہوتی ہے۔ لیکن تشریعی تنقید کی صورت میں ایک ایسا دبستان بھی رہا ہے جس نے صرف ان دونوں ہی کو تنقید کی روح سمجھا بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہو گا کہ صرف فیصلہ صادر کرنے ہی کو اصل تنقید گردانا۔ اس دبستان میں تعین مراتب کو اساسی اہمیت دیتے ہوئے نقاد کے لئے یہ لازم قرار دیا گیا کہ وہ اعلیٰ اور لازوال ادبی تخلیقات کو معیار بنا کر انفرادی ادب پارہ کا ان سے موازنہ کرتے ہوئے اس کا مقام متعین کرے۔

تشریعی تنقید میں گو معیار کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے لیکن یہ معیار خود نقاد کا اپنا وضع کردہ نہیں ہوتا' نہ ہی اس معیار میں عصری تقاضوں کو مدنظر رکھا جاتا ہے کیونکہ یہ ان ادبی قوانین سے تشکیل پاتا ہے جن کی پابندی حکومت کے آئین اور اخلاقی ضوابط کی مانند لازمی تصور کی جاتی ہے۔ جس طرح حکومت کے قوانین توڑنے والے مجرم سمجھے جاتے ہیں اور اخلاقی ضوابط کی پرواہ نہ کرنے والے گناہگار' اسی طرح ان ادبی معایئر سے

انحراف بھی ادبی جرم سے کم نہیں۔ تشریحی تنقید کی بنا اس مفروضہ پر استوار معلوم ہوتی ہے کہ ادبی تخلیقات کے لئے بعض مقررہ معیار ہیں' ایسے معیار جن کی پابندی ضروری ہے اور ایسا نہ کرنے پر ادیب ادبی صراط مستقیم سے ہٹ کر گمراہ ہو جائے گا۔ دبستان کے مواد کے سلسلہ میں استخراجی منطق کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی تھی اسے ملحوظ رکھ کر بات کرنے پر تشریحی تنقید میں اس کی کارفرمائی دیگر تنقیدی دبستانوں کے مقابلہ میں کہیں زیادہ بے لچک دکھائی دے گی کہ اس میں "فرمہ" بدلنے کے برعکس "اولی" مسترد کر دی جاتی ہے۔ تشریحی نقاد کا طرز استدلال کچھ اس طرح سے ہوتا ہے:

(الف) بزرگوں سے ملا ہوا یہ معیار غلط نہیں ہو سکتا۔

(ب) یہ تخلیق اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔

(ج) اس لئے یہ تخلیق بے معنی ہے۔

دیگر دبستانوں کے مقابلہ میں تشریحی تنقید جو محدود' بے لچک اور جابر محسوس ہوتی ہے تو اس کی وجہ بھی اس کڑے معیار پرستی میں تلاش کی جا سکتی ہے' چنانچہ بے لچک اور کٹر ہونے کے باعث اس کے تضادات بھی خود اپنے ہی پیدا کردہ ہیں' اس لئے "فیصلہ" اور "قدر و قیمت" کے نام پر جن تنقیدی آراء کا اظہار کیا جاتا رہا ہے ان کی اساس ایسے تنقیدی قوانین بنے تھے جن کے بارے میں تشریحی نقاد کا یہ عقیدہ تھا کہ یہ بھی قوانین فطرت کی مانند مستقل اور دائمی حیثیت کے حامل ہیں۔ اسی لئے اسے Judicial یا Legislative تنقید کہا جاتا ہے۔

تشریحی تنقید کی اساس اس امر پر استوار تھی کہ نقاد نہ صرف افضل ترین مخلوق ہے بلکہ ادیب کے لئے وہ ایک معلم اور [illegible] جیسی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ صرف وہی تخلیق سے وابستہ تمام اصول' قواعد اور ضوابط سے آگاہ ہے اور وہی ان کا نگہبان بھی ہو سکتا ہے اس لئے وہ جب [illegible] ادیبوں کا نگران بھی ہے۔ گویا نقاد [illegible] بچوں کو ادھر ادھر بھٹکنے نہیں دیتا [illegible] کے قلم سے [illegible] ناقد [illegible]

ملکہ الزبتھ کے عہد کے بیشتر ناقدین اسی انداز نظر کے حامل تھے اور [illegible] وانسن [illegible] کی مثال سے قطع نظر [illegible] ناقدین شاعری کے [illegible] شاعر سے خطاب ہوتا تھا۔ [illegible] زدہ تحریریں [illegible]

پانے کی ترکیبیں زیادہ محسوس ہوتی ہیں۔ ان کی اساس داروغہ مطبخ کے اس مفروضہ پر استوار ہوتی ہے کہ ترکیب استعمال سے کسی بھی ذہین شاگرد کو اس کاروبار سے آگاہ کیا جا سکتا ہے۔"

داروغہ مطبخ نے تخلیق کی ہنڈیا میں تنقید کا تڑکا لگانے کا نسخہ کہاں سے حاصل کیا۔؟ یہ نسخہ یا ترکیب استعمال دراصل قدماء سے حاصل کی جاتی تھی۔ ازمنہ وسطیٰ کے یورپ کے لئے علم سائنس فلسفہ سب کچھ یونانیوں سے شروع ہو کر رومن پر ختم ہو جاتا تھا۔ یوں صدیوں تک علم فلسفہ سائنس صرف افلاطون اور ارسطو کے نظریات کے مدار پر گردش کرتی رہی۔ سائنس کا یہ عالم تھا کہ تحقیق کے بغیر ہی ارسطو کے تمام تصورات کو محض اس لئے درست سمجھا جاتا تھا کہ یہ ارسطو کے ہیں' حتیٰ کہ جب گلیلیو نے بلندی سے گرتے اجسام کی یکساں رفتار کے تجربہ کو عملاً باطل ثابت کر دیا تو بھی "سائنس دانوں" نے حقائق تسلیم کرنے کے برعکس گلیلیو کی زبان بندی کر دی۔ جہاں سائنس کا یہ عالم ہو تو وہاں تنقید کا حال تو اس سے بھی پتلا ہو گا یہی وجہ ہے کہ صدیوں تک یہی سمجھا جاتا رہا کہ نہ تو "بوطیقا" پر اضافہ کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی ان قدیم لکھنے والوں سے بڑھ کر تخلیقات کی جا سکتی ہیں —— بن جانسن (Ben Johnson) کے یہ خیالات تشریحی تنقید پر خوب روشنی ڈالتے ہیں:

"بہتر اور کامیاب قلم کاری کے لئے تین اصولوں کی پابندی لازمی ہے۔ بہترین مصنفین کی تخلیقات کا مطالعہ' بہترین مقررین کے خطبات سے بہرہ وری اور اسلوب میں پختگی کے لئے محنت اور مشق .... ایک نو آموز کے لئے بہترین مصنفین کی کوششوں کا مطالعہ اشد ضروری ہے کیونکہ اپنے خیالات کے برعکس دوسروں کے خیالات سمجھنے میں ذہن اور یادداشت زیادہ تیز ہوتی ہے۔ پس بہترین مصنفین کے خیالات و افکار سے گہری واقفیت رکھنے والے جب انہیں خود میں جذب کر لیں گے تو کسی حد تک ان ہی کا جزو بن جائیں گے اور یوں وہ اپنے خیالات کے اظہار میں غیر شعوری طور سے ہی سہی' بہت سی باتیں ان بہترین مصنفین جیسی بھی کہہ جائیں گے۔"

اب سوال یہ ہے کہ یہ ادبی قوانین اور تخلیقی معایئر آخر آتے کہاں سے ہیں؟ ان

معیاروں کے کھوج میں قدیم یونانی اور لاطینی ادب کی طرف رجوع کیا جاتا تھا۔ ادبی قوانین ارسطو کی بوطیقا سے لئے اور منظومات کے لئے ہومر (Homer) ہیسوڈ (Hesond) اور ورجل (Virgil) کے نمونے سامنے رکھے تو ڈراموں کے لئے ایچی لس (Aeschylus) یوریپڈیس (Euriipides) سوفکلیز (Sophocles) اور ارسٹو فینس (Aerstophaens) مثال بنے۔

تنقید کا قدیم ترین دبستان یعنی کلاسیکی تنقید بلحاظ نوعیت تشریعی ہی تھی۔ اسی لئے تو اس زمانہ کے نقادوں کو شیکسپیئر اس بنا پر ناپسند تھا کہ اس نے نہ صرف ارسطو سے (غلط طور سے) منسوب کردہ وحدت ثلاثہ ہی کے اصول کو نہ توڑا بلکہ یونانی ڈرامہ کی روایت کی خلاف ورزی کرتے ہوئے المیہ اور طربیہ کو یکجا کرنے کے گناہ کبیرہ کا مرتکب بھی ہوا۔ چنانچہ جانسن' شیکسپیئر' گرے (Gray) اور ملٹن (Milton) کی عظمت کو اسی لئے نہ سمجھ سکا کہ یہ سب اس کے جوتے پیمانے معیار پر پورے نہ اترتے تھے۔

جوزف ٹی شپلے نے ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر میں تشریعی تنقید کو "اخلاقی تنقید" کے مترادف قرار دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ "تشریعی تنقید کے ذریعہ سے ادب پارہ کی واضح اور جامع تفہیم بالعموم کھٹائی میں پڑجاتی ہے" اس ضمن میں اس نے تشریعی اخلاقی نقاد پر یہ ذمہ داری بھی عائد کی ہے کہ وہ "اپنے عقائد اور نظریات کا آغاز ہی میں دو ٹوک الفاظ میں بیان کردے تاکہ قاری کو یہ علم ہو جائے کہ وہ بطور منصف بات کر رہا ہے کہ بطور وکیل استغاثہ!"

اگرچہ انگلستان میں تنقید کے آغاز سے ہی اس کا چرچا رہا مگر پندرھویں صدی سے لے کر سترھویں صدی کے نصف تک اسے عروج حاصل رہا لیکن بقول جارج واٹسن: "1660ء سے قبل تمام انگریزی تنقید لازمی طور پر تشریعی" ہی تھی۔ مگر اسی دوران میں ایسے ناقدین بھی سامنے آرہے تھے جنہوں نے یونانی معاییر کی حقانیت کو چیلنج کیا' اس ضمن میں جان ڈرائیڈن کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے ہر چند کہ وہ کوئی "باغی" نقاد نہ تھا اور اس کی بیشتر تنقیدی تحریریں عصری میلانات کی ہم نوائی ہی میں ہیں مگر پھر بھی اس نے الزبتھ عہد کے ڈرامہ کو ارسطو کے مقرر کردہ معیار پر پرکھنے کی مخالفت کی کیونکہ ارسطو نے جو کچھ لکھا وہ اپنے عہد کے ڈراموں کو ملحوظ رکھ کر لکھا۔ یونانی المیے اپنے ناظرین میں

صرف رحم اور دہشت ہی کے احساسات پیدا کرنے کے لئے لکھے جاتے تھے جبکہ شیکسپیئر اور دیگر انگریز ڈرامہ نگاروں کے ڈراموں سے دیگر احساسات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ اگرچہ ڈرائیڈن نے بہت کچھ لکھا مگر بحیثیت نقاد اس کی شہرت کو (1668ء) "Of Dramatic Poesie" کافی ہے۔ ہر چند کہ اسلوب اس کا بھی تشریحی تنقید والا ہی ہے مگر اس کے باوجود معاصر ناقدین کے مقابلہ میں نئی سوچ اور تازہ نگاہی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ڈرائیڈن کے بعد تشریحی تنقید کے خلاف ردعمل کی رفتار تیز سے تیز تر ہوتی گئی حتیٰ کہ رومانی ناقدین کولرج، ورڈز ورتھ، شیلے وغیرہ نے اس کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی۔

جان ڈرائیڈن، ڈاکٹر سیموئل جانسن اور مشہور انشائیہ نگار جوزف ایڈیسن کے انداز نقد کو تشریحی تنقید کے کٹر پن اور رومانیت کی تخیل پرستی کے درمیان عبوری دور کی تنقید قرار دیا جا سکتا ہے جسے بالعموم نوکلاسیکی تنقید (Neo Classicism) کی اصطلاح سے واضح کیا جاتا ہے۔ گویا تشریحی تنقید بطرز نو! کیونکہ اس میں بھی ارسطو، لان جائی نس، ہوریس اور سسرو وغیرہ گرو کی حیثیت رکھتے تھے۔ اسی طرح فن پارہ کی ہیئت، اسلوب اور آرائش زبان پر بھی تشریحی ناقدین جیسا ہی زور دیا جاتا تھا البتہ سائنس اور جدید علوم سے بھی دلچسپی کی بنا پر ان کی تحریروں میں قدماء جیسی یبوست نہیں ملتی اور کبھی کبھی تازہ ہوا کا جھونکا بھی آ جاتا ہے۔

اگرچہ کسی بھی رجحان، اسلوب، تحریک یا دبستان کے آغاز اور اختتام کے بارے میں قطعی تاریخ کا تعین مشکل ہوتا ہے تاہم نوکلاسیکی تنقید کا آغاز بالعموم (1660ء تا 1784ء) تسلیم کیا جاتا ہے یعنی ڈرائیڈن کی تنقید نگاری کے آغاز اور سیموئل جانسن کے انتقال کے درمیان کی صدی۔ جس میں سوفٹ، ایڈیسن، سٹیل، پوپ، فیلڈنگ اور گولڈ سمتھ جیسے اسماء ملتے ہیں۔ ڈرائیڈن کو اس بنا پر انگریزی تنقید کی تاریخ میں تاریخی مقام حاصل ہو جاتا ہے کہ بقول جارج واٹسن اس نے سب سے پہلے "The State of Innocence" (1671ء) کے پیش لفظ میں آج کے مروج ادبی مفہوم میں لفظ "Criticism" استعمال کرتے ہوئے لکھا:

"کریٹی سزم: جب ارسطو نے سب سے پہلے اسے متعارف کرایا تو یہ مناسب فیصلہ

کے لئے بطور معیار تھا" ("The Literary Critics" p.11)

مشرقی تنقید میں بھی یہ انداز نظر مدتوں کارفرما رہا چنانچہ حالی سے پہلے "قدیم ناقدین" نے جب کبھی کوئی "تنقیدی فیصلہ" کرنا چاہا تو عربی اور فارسی اقوال کا سہارا اور اشعار کی سند تلاش کی۔ گو اب اردو تنقید کا یہ عالم نہیں تاہم سند کا سکہ اب بھی کسی نہ کسی صورت میں چل رہا ہے۔ سند پیش کرنے (اور اسے مقبول کرنے) کا مطلب ہی یہ تسلیم کرنا ہے کہ بزرگوں سے خطا ناممکن ہے۔

تشریحی یا کلاسیکی تنقید اور تنقید کے بعض دیگر دبستانوں میں گو "فیصلہ" قدر مشترک ہے لیکن ہر دو میں اس کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ تشریحی تنقید میں کیونکہ نقاد خارجی معایئر اور دوسروں کے وضع کردہ قوانین کے اطلاق سے فیصلہ صادر کرتا ہے اس لئے اس کے لئے کسی نہ کسی حد تک غیر جانبدار رہنا ممکن ہے لیکن دیگر طریقوں میں اگر معیار ذاتی ہو یا ذاتی نہ ہونے پر دبستان سے وابستہ مخصوص نظریہ ہو تو پھر نقاد کے لئے قطعی طور سے غیر جانبدار رہنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ تنقید کے بعض اور دبستانوں کو چھوڑ کر ایک مخصوص دبستان سے وابستہ ہونا ہی جانبداری کا اعلان ہے' یوں اگر تنقید میں جانبداری اور تعصب ملے تو یہ اتنا تعجب خیز نہ ہونا چاہئے۔

تشریحی تنقید کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ اس میں معیار پرستی کے نام پر جس طرح روایت پرستی کو فروغ دیا جاتا ہے اس کا نتیجہ ہر عہد کے تخلیق کاروں اور ان کی تخلیقات کو بنے بنائے سانچوں میں فٹ کرنے کی کوشش میں ظاہر ہوتا ہے۔ سانچہ تبدیل نہ ہو گا لہٰذا تخلیق مسترد کی جائے' یوں تنقید کے چند فارمولوں میں مقید ہو کر رہ جانے سے بجائے اس کے کہ وہ تخلیقات کے لئے محرک کا کام کرتے ہوئے تخلیقی فضا برقرار رکھے' یہ الٹا اس کی آزادانہ نشوونما میں رکاوٹ بنتی ہے۔ اس سے نقادوں میں ایک خاص نوع کی تنگ نظری پیدا ہو جاتی ہے جو نئے نئے تجربات کو کسی طرح سے بھی گوارا نہیں کر سکتی۔ اس کا اندازہ آج کے مسلمہ ادبی شاہکاروں پر معاصرانہ تبصروں اور تنقید سے لگایا جا سکتا ہے۔ "ایڈنبرا ریویو" نے کولرج کی نظم "Christable" کو A Mixture of Raving and Driveling قرار دیا اور ورڈزورتھ کی نظم "Ode on the Intimation of immortality ـــــــ اس کے تبصرہ نگار کے خیال میں

"Illegible and unintelligible" تھی۔ بعض اوقات عظیم تنقیدی صلاحیتوں کے حامل نقاد بھی جدید شعری اسالیب کو پسند نہیں کر پاتے تھے چنانچہ میتھیو آرنلڈ نے ٹینی سن (Tennyson) کو ذہنی صلاحیتوں سے "تہی" قرار دیا تھا ---- ملاحظہ ہو:

(Henry Hudson. "An Introduction to the Study of Literature" P. no. 289.)

اسی طرح اس نے شیلے کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا تھا:

"Beautiful & in effectual angel beating in the void his luminous wings in vain"

نقادوں کے ان حوالوں کا یہ مطلب نہیں کہ یہ سبھی تشریحی نقاد تھے۔ تشریحی نقادوں میں بن جانسن اور پوپ خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔

ادب اگر عصری روح کا ترجمان ہونا چاہے تو اسے ماضی کی بہت سی روایات سے بغاوت بھی کرنی پڑتی ہے۔ تخلیقی شعلہ کو یوں مقید نہیں کیا جا سکتا اسی لئے تو ہر عہد کے ادیبوں نے موضوعات اظہار اور ابلاغ سبھی کے معاملہ میں جدت پسندی سے کام لیتے ہوئے قدغنوں اور ادبی تحریمات کو کبھی بھی زنجیر نہ بننے دیا۔ ماضی سے تخلیق کے لئے تحریک حاصل کرنا اور بات ہے لیکن اس پوجنے کا پتھر بنا لینا قطعی طور سے غلط ہے۔

"ادب کا تنقیدی مطالعہ" میں ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اس کی خامیاں گنواتے ہوئے لکھا ہے:

"تشریحی تنقید کا طریقہ ہر نقاد کے ساتھ بدلتا رہتا ہے کیونکہ معیار کے جانچنے میں نقاد کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو دخل ہوتا ہے ---- تشریحی تنقید میں ایک خامی یہ بھی ہے کہ نقاد بعض اوقات ذاتی عصبیت اور فطری کلبیت سے کام لیتا ہے۔ اس وقت وہ ادیب کو تحت الثریٰ میں پھینک دیتا ہے لیکن اگر وہ اس کے محاسن کو جذباتی انداز میں پرکھتا ہے تو اس کو چرخ چہارم پر بٹھا دیتا ہے" (ص: 18 - 180)

تشریحی تنقید کی اس نوع کی منفی مثالوں میں آزاد کی "آبِ حیات" کی بعض آراء پیش کی جا سکتی ہیں۔ آزاد نے بہادر شاہ ظفر کا سارا کلام ذوق کے کھاتہ میں ڈال دیا تھا

جبکہ (پہلے ایڈیشن میں) مومن کا ذکر ہی گول کر دیا تھا۔ شبلی نے "موازنہ" میں دبیر کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کیا تھا۔

کارل شاپیرو نے جب یہ کہہ کر تنقید کو ہدف تنقید بنایا تو غالبًا اس کے ذہن میں بھی تشر-عی ناقدین کی معیار پرستی اور اس کا پیدا کردہ اسلوب ہو گا:

"بیسویں صدی میں شاعر کو تنقیدی رویوں اور اصولوں کی جکڑ بندیوں سے رہائی چاہئے کہ مجھے یوں لگتا ہے کہ نقاد کے علاوہ ہر شخص جانتا ہے کہ شاعری کیا ہوتی ہے۔ اس کا سبب یہ بھی ہے کہ جس زمانے میں بڑی شاعری ہوتی ہے اس زمانے میں تنقید نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ تنقید اگر سامنے آتی ہے تو فن کے وجود میں آنے کے بعد آتی ہے" ("باقی ماندہ خواب" ترجمہ کشور ناہید ص:28)

نوٹ: اگرچہ میں نے مروج تنقیدی اصطلاح "تشر-عی" ہی استعمال کی ہے لیکن جوڈیشل /لیجسلیٹو کا یہ ترجمہ مناسب نہیں معلوم ہوتا' سیدھا ترجمہ "قانونی" بنتا ہے لیکن "قانونی" میں یہ سقم ہے کہ اس سے ذہن ملکی اور سیاسی قوانین کی طرف چلا جاتا ہے۔

کڑی معیار پرستی کے خلاف رد عمل:

سائنٹیفک تنقید
(SCIENTIFIC CRITICISM)

معیار پرستی کے نام پر تشریحی تنقید جیسے تنقیدی دبستان کی جبریت کے خلاف رد عمل کے طور پر انگریزی تنقید میں ایک سے زائد ایسے دبستان معرض وجود میں آ گئے جن میں معیار پرستی کو تو مسترد کیا ہی گیا' اس کے ساتھ ساتھ فیصلہ' تعین قدر اور ادبی مراتب کی اہمیت سے بھی انکار کر کے "تجزیاتی تنقید" اور "استقرائی تنقید" کے دبستانوں میں نقاد سے سائنس دان جیسی غیر جانبداری کا مطالبہ کرتے ہوئے تنقیدی معایئر کی تشکیل نو پر زور دیا گیا۔

گو مختلف اوقات میں بعض اور دبستانوں کو بھی سائنٹفک قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن اس ضمن میں تجزیاتی تنقید ("Analytical Criticism") اور استقرائی تنقید ("Inductive Criticism") زیادہ اہم ہیں اور ہر دبستان کے امام نے اپنے اپنے طریقے کو "سائنٹیفک" قرار دیتے ہوئے اپنی تنقید کو "سائنسی" تنقید سے موسوم کیا۔ ان دونوں دبستانوں کے مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تنقید میں سائنس اور سائنٹیفک جیسی اصطلاحات بڑی گمراہ کن ثابت ہوئیں کیونکہ "تجزیاتی" اور "استقرائی" کے علاوہ "تاریخی تنقید" اور "مارکسی تنقید" کو بھی وقتاً فوقتاً سائنٹیفک کہا جاتا رہا ہے۔ اس ضمن میں ایک اور غلط فہمی کی طرف بھی توجہ دلانی ضروری ہے کہ عام خیال کے برعکس سائنٹیفک تنقید کسی جداگانہ دبستان کا نام نہیں بلکہ تنقید کا ہر وہ طریقہ جس میں نقاد علمی انداز نظر اپنا کر کسی سائنس دان جیسی غیر جانبداری

سے کام لیتے ہوئے ذاتی پسند و ناپسند اور نجی تعصبات سے ماوریٰ ہو کر تخلیق کی چھان پھٹک کرتا ہو وہی سائنٹیفک تنقید کہلاتی ہے۔ اس لئے سائنسی اور سائنٹیفک جیسے الفاظ (ان کے مفہوم میں کیونکہ قطعیت نہیں' اس لئے انہیں اصطلاح نہ سمجھنا چاہئے) استعمال کرتے وقت اس صراحت کی ضرورت ہوتی ہے کہ ان سے کون سا دبستان مراد لیا جا رہا ہے تاکہ ادب کے طالب علم اور تنقید کے قارئین بے جا الجھنوں سے بچے رہیں۔
آیئے! اب ان دونوں دبستانوں کا مطالعہ کریں۔

1- تجزیاتی تنقید:

ڈیوڈ ڈیشز اسے ایک جداگانہ دبستان تسلیم نہیں کرتا Critical Approches to (LITERATURE p. No. 311) اس کے خیال میں یہ تو ادب کی تفہیم کا محض ایک انداز ہے جس کی مثالیں قدیم ترین تنقید میں سے بھی تلاش کی جا سکتی ہیں' چنانچہ اس نے ارسطو' ڈرائیڈن' ڈاکٹر جانسن اور کولرج وغیرہ کا خصوصیت سے تذکرہ کرتے ہوئے ان کی تنقید کے بعض پہلوؤں کو تجزیاتی قرار دیا۔ اگر ڈیوڈ ڈیشز کی اس رائے کو درست تسلیم کر کے تجزیاتی تنقید کو اس کے دبستانی مفہوم کی تخصیص سے علیحدہ کرتے ہوئے وسیع تر مفہوم میں استعمال کیا جائے تو پھر تنقید کے ہر اس طریقہ کو تجزیاتی قرار دیا جا سکے گا جس میں ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے انفرادی مطالعہ سے نتائج اخذ کئے گئے ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسا الفاظ ہی کی امداد سے ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے متنوع استعمال سے ادب میں جذبات و احساسات کی لطیف کیفیات کا ابلاغ کیا جاتا ہے۔ اسی لئے ایسی تنقید بالاخر الفاظ' تراکیب' تشبیہات و استعارات اور رمز و کنایہ کے گورکھ دھندے میں الجھ کر رہ جاتی ہے۔

اس عمومی بحث سے قطع نظر اگر جداگانہ دبستان ہونے کی حیثیت سے تجزیاتی تنقید کا جائزہ لیں تو ولیم ایمپسن (William Empson) کو اس کا اہم پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے' یہ آئی اے رچرڈز کا شاگرد تھا۔ رچرڈز کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی رہی ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں' چنانچہ ایمپسن نے بھی اپنی تنقید کی اساس اس پر استوار کرتے ہوئے الفاظ میں معانی کی مختلف جہات سے پیدا ہونے والے ابلاغی تنوع کے مخصوص مطالعہ کو ہی مقصود فن قرار دیا۔ اس کی ان دو کتابوں کے یورپ اور امریکہ میں گہرے اثرات ظاہر ہوئے:

1- SEVEN TYPES OF AMBIGUITY, 1930

2- SOME VERSIONS OF PASTORAL, 1935

ایمپسن کے خیال میں شاعر کا کلام اس کے جذبات یا احساسات کی بنا پر ممتاز حیثیت نہیں اختیار کرتا بلکہ یہ زبان کا استعمال ہے جو اسے عام افراد یا نثر نگار سے ممتاز کرتا ہے۔ بالالفاظ دیگر شاعری ورڈزورتھ کے قول کے برعکس جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام نہیں بلکہ زبان کی مخصوص صورت پذیری کا نام ہے۔ رچرڈز کے خیال میں نقاد ابہام (Ambiguity) کی امداد سے زبان کو نئی صورت عطا کرتا ہے۔ اسی خیال کو ایمپسن نے اپنے تنقیدی نقطہ نظر کی بنیاد بنایا اور ابہام کی سات انواع دریافت کر ڈالیں —— اور جب اس کی تنقید کو "تنقید نو" (New Criticism) قرار دیا گیا تو قطع نظر اس امر کے کہ اس کا یہ نظریہ نزاعی ثابت ہوا، اس میں کم از کم اس کی جدت طبع کی داد کا انداز تو یقیناً پایا جاتا ہے۔ مختصراً اس کا استدلال کچھ یوں ہے۔

شاعری کی اساس زبان ہے جبکہ زبان کا بنیادی مقصد ابلاغ! اس لئے شاعری بھی ابلاغ ہے۔ اب جب ابلاغ پر قصر شاعری استوار ہے تو ابلاغ کے تجزیاتی مطالعہ سے تین امور سامنے آتے ہیں:

(الف) وقت تخلیق یا ابلاغ کے عمل کی صورت پذیری سے پیشتر شاعر کی ذہنی کیفیات کیا تھیں!

(ب) اس ابلاغ کے نتیجہ میں قاری کے ذہن میں کیا کچھ تاثرات مرتب ہوں گے!

(ج) اور جب ابلاغ کے حوالہ سے جائزہ لیا جائے تو شاعر اور قاری کا ذہن کن کیفیات سے دوچار ہو گا۔

ابلاغ اور اس کے حوالہ سے شاعر اور قاری کے اذہان میں نفسیاتی مطابقتوں کے مطالعہ اور ان کی نفسی اہمیت کی طرف بھی رچرڈز نے اسے توجہ دلائی تھی۔

ایمپسن کے خیالات کے اس مجمل تذکرہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ تجزیاتی ناقد ادب پارہ کی تفہیم کے لئے الفاظ کو "کھل جا سم سم" جیسی طلسمی اہمیت دیتے ہوئے ان سے وابستہ تمام مفاہیم کا کھوج لگانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا یہ ایمان ہے کہ قاری

اور مصنف کے درمیان الفاظ وسیلہ ابلاغ ہیں اس لئے نقاد کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ الفاظ کے تمام ممکنہ استعمالات سے واقف ہونے کے بعد ان سے وابستہ مفاہیم کی متنوع جہات تک قاری کی رسائی کرا دے۔ یہی تنقید کا منصب ہے اور یہی نقاد کا کام۔ اس لئے اس دبستان میں ادب پاروں پر فیصلے صادر کر کے تعین قدر کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔ اسی طرح مصنف کے خیالات اور نظریات وغیرہ کی بھی وہ اہمیت نہیں جو اظہار و ابلاغ کو ہے۔ لفظ کیونکہ ابلاغ کی کلید ہے اس لئے یہ تنقید صرف الفاظ ہی سے دلچسپی رکھتی ہے۔

الفاظ سے بڑھی ہوئی دلچسپی تجزیاتی تنقید کو مشرق کی اس تنقیدی روایت کے کسی حد تک قریب کر دیتی ہے جس میں نقاد صرف و نحو اور علم بیان کے حوالہ سے اشعار کے حسن و قبح کا جائزہ لیتے تھے۔ تذکروں کی "تنقید" کا بھی کچھ ایسا ہی انداز رہا ہے چنانچہ میر تقی میر کے "نکات الشعراء" سے لے کر شیفتہ کے "گلشن بے خار" تک سبھی اچھے تذکروں میں اشعار کی پرکھ اور تحسین صرف الفاظ کو معیار بنا کر کی جاتی تھی۔ جب تذکرہ نگاروں نے نظیر اکبر آبادی کو شاعر نہ مانا تو اس تنقیدی فیصلہ کی اساس الفاظ ہی بنے تھے۔ اسی طرح محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں مختلف شعراء کا جو تھوڑا بہت تنقیدی مطالعہ کیا اس کی بنیاد بھی الفاظ ہی تھے لیکن یہ امثال پیش کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ ان حضرات کی تنقیدی آراء یا تذکروں کی تنقید کو بھی ولیم ایمپسن کی "تجزیاتی تنقید" کا مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان مثالوں سے صرف اس امر کا اشارہ کرنا تھا کہ تجزیاتی نقاد کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی ہے اس کی جھلک اردو تنقید میں بھی کسی نہ کسی حد تک دیکھی جا سکتی ہے ورنہ ہر دو کے تنقیدی انداز اور طریق کار میں بعد المشرقین ہے۔

فیصلہ اور تعین قدر کو تنقید کی اساس سمجھا جاتا ہے' لیکن اس دبستان میں ان دونوں کو اس بنا پر مسترد کر دیا گیا کہ فیصلہ فلسفیانہ عمل ہے جبکہ نقاد کو سائنس دان جیسی غیر جانب داری سے کام لیتے ہوئے ادب پارے کی تشریح اور وضاحت کر دینی چاہئے۔ چنانچہ ولیم ایمپسن کے بقول:

> "جدید تجزیاتی تنقید ہر ایک مرحلہ پر قاری کو اصل متن سے رجوع کرنے پر مجبور کر دیتی ہے' وہ نقاد کی تشریح سے اتفاق کرے یا نہ کرے اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا لیکن نقاد کے استدلال اور بحث کی تفہیم کے لئے اصل

متن کے محتاط مطالعہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر قاری نے عقل اور استدلال سے کام لے کر خود اپنی رائے مرتب نہ کی ہو تو اس کے لئے نقاد کے دلائل کو رد کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ تاہم قاری کے نقاد کے دلائل کو تسلیم نہ کرنے سے بھی کچھ فرق نہیں پڑتا کیونکہ تجزیاتی نقاد صرف اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے اسے دوسرے پر مسلط نہیں کرتا۔"

2- استقرائی تنقید:

پروفیسر رچرڈ مولٹن (Professor Richard Moulton) اس دبستان کا بانی ہے اس ضمن میں اس کی معروف تالیف "Shakesperare as a Dramatic Artist" خصوصی اہمیت رکھتی ہے اور اس کے پیش لفظ کو وہی حیثیت حاصل ہے جو ورڈز ورتھ کے "Lyrical Ballads" کے پیش لفظ کو حاصل ہے۔ اس کے خیال میں بھی تنقید میں سائنس جیسی غیر جانبداری پیدا کرنی چاہئے اور یہ کہ نقاد کا سرے سے یہ کام ہی نہیں کہ تخلیقات کے حسن و قبح کو اجاگر کرتے ہوئے ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرتا پھرے۔

اس کے بقول:

"آج کل تنقید کے مروج طریقوں میں تعین قدر کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور اس مقصد کے لئے تقابل سے تخلیقات کا مقام متعین کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔"

چنانچہ اس نے معیار پرستی کے نام پر کی گئی تنقید میں تنقیدی فیصلوں اور تعین قدر کی ہر نوع کی سعی پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے استقرائی تنقید کے ادبی منصب کو یوں بیان کیا: "اس کا مقصد ادبی تنقید کو استقرائی علوم کے زمرہ میں شامل کرنا ہے۔"

تنقید میں تعین قدر یا مقام متعین کرنے کے لئے موازنہ اور تقابلی مطالعہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور ہر عہد کی تنقید ان پر اعتماد کرتی رہی ہے لیکن مولٹن کو یہ بھی گوارا نہیں۔ اس کے بموجب جس طرح ایک ماہر نباتات گلاب اور گیندے کے پھولوں کو اچھا یا برا نہیں کہتا بلکہ وہ ان دونوں کو پھولوں کی جداگانہ انواع قرار دیتے ہوئے انفرادی لحاظ سے مطالعہ کر کے ان کی نمو اور افزائش کے قوانین دریافت کرتا ہے بالکل اسی طرح نقاد کو بھی یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ مثلاً شبلی کی مانند موازنہ انیس و دبیر کرنے بیٹھ جائے۔ گو

انیس اور دبیر ہم عصر ہونے کے علاوہ ایک ہی صنف میں طبع آزمائی بھی کرتے تھے لیکن استقرائی تنقید کی رو سے شبلی کا یہ کام نہیں کہ اگر دبیر کو انیس پر ترجیح دی جاتی ہو تو وہ موازنہ سے انیس کی فوقیت ثابت کرنے بیٹھ جائیں۔

استقرائی نقاد تشریحی تنقید میں معیار پرستی کے نام پر مروج جملہ تنقیدی نظریات کے خلاف ہیں۔ ان کے خیال میں سائنسی علوم میں اصول و قوانین کا خارج سے نفاذ عمل میں نہیں لایا جاتا بلکہ مشاہدات اور تجربات سے ان کی دریافت یا استقراء (Inductiion) کے بعد مزید مطالعہ اور تجزیہ کے لئے انہیں راہنما بنایا جاتا ہے۔ ایک ماہر نباتات نے ذاتی پسند و ناپسند سے بلند ہو کر گلاب اور گیندے کے پھولوں کی نمو، افزائش اور مرجھانے کے عمل کا مشاہدہ کرنے کے بعد جب ان کی حیات کے قوانین دریافت کئے تو پھر ان کا اطلاق اسی مخصوص نوع پر کیا جانے لگا۔ اب اگر ایک ماہر نباتات ایک پھول کی نمو کے قوانین کی روشنی میں کسی دوسرے پھول کی افزائش کا مطالعہ کرتے ہوئے کچھ نتائج اخذ کرتا ہے تو ان کی صحت و افادیت پر شبہ کی گنجائش رہ جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح نقاد کو بھی پہلے سے طے شدہ اصولوں، قدیم روایات یا دیگر تنقیدی فارمولوں سے احتراز کرتے ہوئے سائنس دان ہی کی مانند کسی تخلیق کار کی تمام تخلیقات کے مطالعہ سے اس پر تنقید کے لئے تنقیدی اصولوں کا استقراء کرنا چاہئے۔ گویا میر اور غالب کو ایک ہی معیار سے نہیں جانچا جا سکتا بلکہ کلیات میر اور دیوان غالب کے مکمل مطالعہ سے ہر دور کی تفہیم و تشریح کے لئے کچھ راہنما اصولوں کے استقراء کے بعد صرف ان ہی کی روشنی میں کلام کا جائزہ لیا جائے گا۔

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے اپنے ایک مقالہ "تنقید و تنقید نگاری" میں لکھا:

"سچ مچ کی تنقید کسے کہتے ہیں، تنقید کسی تخلیقی چیز کے عقلی یا فلسفی الفاظ میں ترجمہ کو کہتے ہیں"

اس بات کو منطقی انتہا تک لے جا کر وہ اس نتیجہ پر پہنچے:

"تنقید ایک فن ہے جو ادب کو سائنس کے دائرہ میں لاتا ہے۔ ادب دائمی چیز ہے اور ہر دور میں ایک الگ سائنس کی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور فن تنقید اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ اٹھارھویں صدی میں منطق

بہت اہم سائنس تھی لہٰذا تنقید منطقی اصولوں پر چلتی دکھائی دیتی ہے' انیسویں صدی میں مابعد الطبیعات زیادہ اہم ہو گئے اور انیسویں صدی کی تمام تنقید مابعد الطبیعات اور الہام پر مبنی ہے۔ اب سب سے اہم سائنس ہوئی اور تنقید بھی سائنسی تجربات اور Induction سے مدد لینے لگی ---- مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ تنقید بالکل سائنس ہو جائے" (مطبوعہ "نئی نسلیں" کراچی اکتوبر 1978ء)

اس نظریہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اس قسم کی تنقید میں معیار پرستی پر کاری ضرب لگائی جا رہی ہے۔ رہی استقرائی تنقید تو اس میں کسی معیار کی تشکیل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ ہر صنف بلکہ ادیب کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصولوں میں بھی تبدیلی ہوتی جائے گی اور یوں ایک کو عظیم ثابت کرنے والے اصول دوسرے کی مذمت کا باعث بھی بن سکتے ہیں۔ ہرچند کہ استقرائی نقاد نہ تو کسی کی عظمت ثابت کرتے ہیں اور نہ ہی مذمت۔ چنانچہ مولٹن نے اپنی کتاب "Shakespeare as a Dramatic Artsit" کے دیباچہ میں واضح طور پر اس امر کا اظہار کر دیا تھا:

"استقرائی تنقید ادب پارہ کی تعریف یا مذمت سے بے نیاز ہے اور نہ ہی اس کا ادب پارے کے مطلق یا اضافی محاسن سے کوئی تعلق ہے ---- استقرائی تنقید ادب کا سائنسی تحقیقات کی مانند جائزہ لے گی۔ یہ ادبی قوانین کو ادب پاروں میں سے تلاش کرتے ہوئے ادب کو بھی مظاہر فطرت کی مانند عمل ارتقا سے وابستہ قرار دیتی ہے۔ یوں یہ ادب کے متنوع دبستانوں اور اصناف کے ساتھ ساتھ مختلف انواع میں درجہ بندی کر دیتی ہے۔ ان میں سے ہر ایک کے مطالعہ کے لئے مخصوص میلان طبع ہی کی ضرورت نہیں بلکہ خارجی مداخلت بھی بے معنی ثابت ہوتی ہے۔"

بعض دبستانوں اور خصوصیت سے جمالیاتی تنقید میں ذوق اور وجدان کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے استقرائی تنقید نے انہیں بھی مسترد کر دیا۔ ابھی پہلی مثال ہی ذہن میں رہے یعنی اگر سائنس دان ذاتی لحاظ سے گلاب پسند کرتا ہے تو محض اس پسندیدگی کو ذوق یا جمال پرستی کا نام دے کر اسے (سائنسی لحاظ سے) گیندے کے پھول کو ناپسند کرنے کا

کوئی حق نہیں۔ سائنس دان ذاتی پسند و ناپسند کو مشاہدہ' تحقیقات اور ان سے مستخرج نتائج کی صداقت کو تسلیم کرنے میں روڑا نہیں بننے دیتا۔ بس ایسی ہی غیر جانبداری کی توقع نقاد سے بھی رکھی جاتی ہے یعنی وہ ذوق کے نام پر ذاتی پسند و ناپسند اور معیار پرستی کے نام پر تعصبات سے بالاتر ہو کر تنقیدی مطالعات کرے۔ چنانچہ مولٹن نے سخت الفاظ میں ان سب کی مذمت کی۔ اس کے بقول:

"عام گفتگو یا بزعم خود نقادوں کی تحریروں میں تنقید پر جو لایعنی انبار ملتا ہے اس میں محض ادیبوں اور ادب پاروں کے خصائص کی فہرست مرتب کر دی جاتی ہے اور اس کے لئے بھی وہ ادبی ذوق پر مبنی ان قواعد و دلائل پر تکیہ کرتے ہیں جن کی اساس صرف اس مفروضہ پر قائم ہے کہ انہیں سبھی تسلیم کرتے چلے آئے ہیں۔"

استقرائی تنقید کا یہ پہلو واقعی قابل قدر ہے کہ اس نے تعصب' تنگ نظری اور اندھی روایت پرستی کی کھل کر مذمت کرتے ہوئے تنقید کو زیادہ ٹھوس اور قطعی بنانے کی سعی کی۔ چنانچہ جن بزرگ نقادوں نے فارمولوں کو گز بنا کر تخلیقات کی پیائش کو تفریح طبع بنا رکھا ہو ان کے وقار کو واقعی اس سے ٹھیس پہنچ سکتی ہے لیکن اس ایک روشن پہلو سے قطع نظر اس پر اعتراضات کی فہرست خاصی طویل ہے۔

استقرائی نقاد یہ اساسی حقیقت فراموش کر دیتا ہے کہ ادب کا تعلق جذبات و احساسات اور ہیجانات سے ہے۔ ادیب ان کے حوالہ سے زندگی کی یوں عکاسی کرتا ہے کہ قاری کے جذبات' احساسات اور ہیجانات خاص طور سے متاثر ہوتے ہیں لیکن اس کے برعکس سائنسدان زندگی کو یوں دیکھتا ہی نہیں۔ اسے احساسات کے لطیف تموج اور نفسی گہرائیوں سے کوئی واسطہ نہیں' وہ تو دو اور دو چار قسم کی قطعیت کی تلاش میں ہر چیز کو سائنٹیفک مشاہدات اور لیبارٹری میں تجربات کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ سائنس اشیاء اور وقوعات کو ان کی اصل صورت میں لیتی ہے جبکہ ادب اشیاء اور وقوعات سے ذہن پر مرتب ہونے والے اثرات کا تخیل کی رنگ آمیزی سے اور جذبات میں تموج پیدا کرنے والی زبان کے ساتھ قارئین تک ابلاغ کا نام ہے۔ شاعر کے بقول:

ترے رخسار و گیسو کو بتا تشبیہ دوں کیوں کر؟

نہ لالہ میں ہے رنگ ایسا، نہ سنبل میں ہے بو ایسی

لیکن سائنس دان کو صرف لالہ اور سنبل کی افزائش کے اصولوں سے دلچسپی ہو گی، یہی نہیں بلکہ سائنس میں اشیاء اور فطرت کا ان کی انفرادی صورت میں اس بنا پر بھی مطالعہ ممکن ہے کہ قوانین فطرت تغیر نا آشنا ہیں جبکہ افراد کے ذہن، نفسی ساخت اور شخصیت میں تنوع سے صد رنگی ملتی ہے۔ اس لئے ادبی تخلیقات کا لیبارٹری جیسے غیر شخصی حالات میں کیسے مطالعہ کیا جا سکتا ہے؟ علاوہ ازیں ادب پارہ کی تخلیق میں سماجی، نفسیاتی، اقتصادی اور تاریخی محرکات جو اہم کردار ادا کرتے ہیں، استقرائی تنقید میں انہیں بھی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

اسی طرح زبان کے استعمال میں بھی فرق ہے۔ سائنس دان زبان میں قطعیت پیدا کرنے کے لئے اصطلاحات پر ہی انحصار نہیں کرتا بلکہ تحریر میں کفایت اور تفہیم میں سہولت کے لئے اشارات (Signs) بھی وضع کرتا ہے۔ ہر لفظ لغوی معانی اور حقیقی مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ادب میں تاثر سازی کے لئے الفاظ کو مجازی اور غیر لغوی معانی میں ہی استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ مبالغہ اور صنائع وغیرہ کی امداد سے مفہوم کو (غیر شعوری طور سے) قطعیت سے پاک کرنے کی سعی بھی ملتی ہے۔ علامات اور تلمیحات وغیرہ کا استعمال اس پر مستزاد، چنانچہ سائنس دان کے برعکس شاعر یہ کہہ سکتا ہے

اے ہمالہ! اے فصیل کشور ہندوستاں!
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں!

ہمالیہ کی چوٹی ماؤنٹ ایورسٹ کی صحیح پیمائش بتانے کے بعد سائنس دان کا کام ختم ہو جاتا ہے مگر شاعر کا نہیں —— شاعر کو چوٹی کی بلندی کی درست پیمائش سے دلچسپی نہیں۔ شاعر نے تو قاری میں ہمالیہ کی بلندی کا احساس جذباتی تلازموں اور احساساتی تمثالوں سے ابھارنا ہے۔

غالب کے بقول:

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

حسن تعلیل کی خوبصورت مثال پیش کرنے والا یہ شعر سائنسی لحاظ سے غلط قرار پائے گا۔

سائنس دان فطرت کے مشاہدہ اور مطالعہ سے حاصل کردہ نتائج کا تجزیاتی مطالعہ کر کے مشترک اصول دریافت کرتا ہے جبکہ Empathy کی بنا پر شاعر فطرت کو اپنے جذبات و احساسات سے ہم آہنگ پاتا ہے:

اپنے نزدیک باغ میں تجھ بن
جو شجر تھا سو نخل ماتم تھا

شاعرانہ منطق کے لحاظ سے درست مگر سائنس دان کے بموجب غلط! الغرض! سائنس اور ادب کے اس تقابلی رویہ سے عیاں ہو جاتا ہے کہ جب دونوں میں اساسی لحاظ سے کوئی قدر مشترک نہیں تو پھر ایک کی تفہیم کے لئے دوسرے کے طریق کار کو کیونکر سود مندی سے اپنایا جا سکتا ہے اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ ہر دو کے مقاصد اور نتائج میں بھی بعد المشرقین ہے۔

یہ دبستان نزاعی حیثیت رکھتا ہے اور گو مولٹن کے ساتھ ساتھ گریوز اور مس سٹل ول وغیرہ نے بھی اس میں نام پیدا کیا لیکن نقادوں کی اکثریت نے اسے ہی نہیں بلکہ تنقید کے ہر اس دبستان کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جس میں سائنسی قطعیت اور غیر جانبداری کا دعویٰ کیا جاتا ہو۔ چنانچہ آئی اے رچرڈز نے بھی Speculative Instrument میں اس نوع کی سائنسی تنقید کا خاصہ مضحکہ اڑایا۔ ہربرٹ ڈنگل نے "Science & Literary Criticism" میں سائنسی تنقید پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے اسے مسترد کیا۔ اسی طرح ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اپنے مضمون "Frontiers of Criticism" میں واضح الفاظ میں کہہ دیا:

"تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ ہی وہ سائنس بن سکتی ہے۔"

تقابلی تنقید
(COMPARATIVE CRITICISM)

تقابلی تنقید کے مطالعہ سے پہلے اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ یہ تنقید کا ایک انداز ہے' مخصوص نوعیت کا دبستان نہیں۔ دیگر دبستانوں کی اچھی یا بری کچھ خصوصیات ہوتی ہیں اور ان ہی کی بدولت کسی مخصوص دبستان کی مدت مقبولیت میں کمی بیشی ہوتی ہے جبکہ تقابلی تنقید تخلیقات کے موازنہ و تقابل سے تعین قدر کی کوشش ہے۔

تنقیدی مباحث اور علمی اصطلاحات سے قطع نظر کرتے ہوئے عام ذہنی سطح کا قاری بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے ادبی "فیصلوں" میں تقابلی تنقید سے کام لیتا ہے۔ بہت سے ادیبوں میں سے کسی ایک کی خصوصی ترجیح یا ایک ہی موضوع پر کئی تصانیف میں سے کسی ایک کی پسندیدگی' عام زندگی میں تقابلی تنقید کی عمومی مثالیں ہیں اور "میرا پسندیدہ شعر" ' "میری پسندیدہ کتاب" یا "میرا محبوب مصنف" اس کے اظہار کی جانی پہچانی صورتیں ہیں۔

ادبی تنقید کی تاریخ کے بیشتر اہم نقادوں نے تقابلی تنقید سے کام لیا ہے چنانچہ ڈرائیڈن اور جانسن سے لے کر میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ تک ہر نقطہ نظر کے حامل نقاد نے کسی نہ کسی صورت میں تقابلی تنقید سے بھی امداد لی۔

اردو میں اس کی ابتدائی صورت کا مطالعہ تذکروں میں کیا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ تذکرہ نگار کی تنقید آج کی اصطلاح کے مفہوم میں تنقید نہ تھی' پھر بھی بعض مقامات پر ایسے اشارات مل جاتے ہیں جنہیں تقابلی تنقید پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ خصوصیت سے

اس وقت جب کسی خوبصورت تشبیہ' خیال یا محاورے کے ضمن میں کئی اساتذہ کے اشعار لکھ دیئے جاتے تھے۔ "آب حیات" میں آزاد نے بھی بعض اوقات اسی انداز پر تقابل کیا ہے لیکن اردو میں تقابلی تنقید کی سب سے مشہور مگر بدنما مثال شبلی کا "موازنہ انیس و دبیر" قرار دی جا سکتی ہے۔ شبلی بالغ نظر اور نکتہ سنج نقاد تھے لیکن "موازنہ" میں ان کی طبیعت کا جوشیلا پن انہیں لے ڈوبا۔ انہوں نے تمہید میں یوں لکھا ہے:

"میر انیس کا کلام شاعری کی تمام اصناف کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے لیکن ان کی قدر دانی کا طغرائی امتیاز صرف اس قدر ہے کہ وہ اور میرزا دبیر حریف مقابل قرار دیئے گئے اور مدت ہائے دراز کی غور و فکر' کدو کاوش' بحث و تکرار کے بعد بھی فیصلہ نہ ہو سکا کہ ترجیح کا مسند نشین کس کو کیا جائے۔"

اور یوں تمام کتاب قوم کی "بدمذاقی" کے خلاف صدائے احتجاج اور دبیر کے مقابلے میں انیس کو "ترجیح کا مسند نشین" کرانے کی کوشش بن کر رہ گئی۔

اردو کے تقریباً سبھی قابل ذکر نقاد مختلف صورتوں میں تقابلی تنقید سے کام لیتے رہے ہیں۔ جس کا معروف انداز غیر ملکی ادیبوں سے تقابل کی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے چنانچہ "بقدر ہمت اوست" ہمارے نقاد انگریزی' فرانسیسی' امریکی اور روسی ادیبوں سے تقابل کے بعد اپنے ادیبوں کی عظمت اور اہمیت ثابت کرتے ملتے ہیں۔ اس انداز کی معروف مثال ڈاکٹر بجنوری کی "محاسن کلام غالب" قرار دی جا سکتی ہے۔ انہوں نے پہلے تو دیوان غالب کو "وید مقدس" کا ہم پلہ قرار دے کر اسے الہامی بتایا۔ اس کے بعد گوئٹے اور ورڈزورتھ سے لے کر باولیر اور ملارمے تک سے غالب کا تقابل کیا۔ ڈاکٹر بجنوری تقابل پر یوں مجبور تھے کہ ایک تو یورپ کی ادبیات پر ان کی گہری نگاہ تھی اس لئے متنوع مطالعہ کی بناء پر وہ ان سب شعراء کے خصائص کا عکس غالب میں بھی دیکھنے لگے لیکن اس کے علاوہ ایک نفسیاتی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ انگریز حکمران تھے اس لئے ذہنی مرعوبیت نے قومی سطح پر جو احساس کمتری پیدا کیا اس کا مداوا اپنوں کو غیر ملکیوں کا ہم پلہ ثابت کرنے سے بھی ہو سکتا تھا۔ اسی احساس کے نتیجہ میں آغا حشر انڈین شیکسپیئر تھے تو اختر شیرانی اردو کا کیٹس ——— بالکل اسی انداز پر جس طرح زیبا بختیار پاکستانی مینا کماری قرار پائی' ایسی تقابلی تنقید یقیناً مفید ہو سکتی ہے بشرطیکہ نقاد کا مقصد افہام و تفہیم کے ساتھ

تقابل سے ادب پارہ کے چھپے گوشوں کو اجاگر کرنا ہو' اس کے برعکس تقابل سے وسعت مطالعہ اور علمیت کا رعب نہ جھاڑنا چاہتا ہو' یہ اس لئے کہ آج بھی ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو چھانٹ چھانٹ کر غیر ملکی نام لاتے اور تقابل کے نام پر نفیس ناموں سے اپنی تنقید کی دکان سجاتے ہیں۔

بالعموم دو قلم کاروں کے تقابلی موازنہ ہی کو تقابلی تنقید سمجھا جاتا ہے لیکن ژرف نگاہی سے کام لینے پر ادبی تخلیقات کی میزان بننے تک تقابلی تنقید ایک سے زائد روپ دھار سکتی ہے۔

تقابلی تنقید کی سب سے مقبول اور واضح صورت تو وہی ہے جس کا مندرجہ بالا سطور میں ذکر کیا جا چکا ہے یعنی دو شعراء کے تقابلی مطالعہ سے کسی ایک کو "ترجیح کا مسند نشین" کرنا لیکن اس "مسند نشینی" کے لئے غیر جانبداری لازمی شرط ہے کیونکہ نقاد اگر کسی بدنیت بنئے کی طرح ڈنڈی مارے تو اس کی تنقید' تنقید نہ رہے گی بلکہ ایک کے لئے اگر "قصیدہ در مدح" قسم کی چیز بنے گی تو دوسرے کے لئے تنقیص کا ایک انداز! اور شبلی کی مانند اگر پہلے سے ہی ایک کو "مسند نشین" کرنے کا تہیہ کر لیا گیا ہو تو پھر تقابلی تنقید توازن کی میزان نہ بن سکے گی کیونکہ اس صورت میں ایک کی خوبیاں دوسرے کی خوبیوں کی روشنی میں نہ دیکھی جائیں گی بلکہ خوبیوں کی وضاحت کے لئے (حقیقی یا مفروضہ) خامیوں کو اجاگر کیا جائے گا۔

بعض اوقات ایک کی خوبیاں واضح کرنے کے لئے ایک سے زائد قلمکاروں سے تقابلی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کلام کی مختلف خصوصیات اجاگر کرنے یا بعض خصوصی نکات کے تعین کے لئے دوسروں سے تقابلی مطالعہ ایک طرح سے حوالہ تلاش کرنے یا سند مہیا کرنے والی بات بنجاتی ہے۔ اس کی معروف مثال ڈاکٹر بجنوری کی "محاسن کلام غالب" ہے جس میں غالب کے شعری محاسن اجاگر کرنے کے لئے مغربی شعراء کی مثالیں یوں پیش کی گئیں کہ یہ خصوصیت کیونکہ غالب اور (مثلاً) ورڈزورتھ میں مشترک ہے اس لئے غالب بھی ورڈزورتھ سے مرتبہ میں کم نہیں۔ ڈاکٹر بجنوری کے تقابل کا انداز کچھ یوں ہے

"غالب کا فلسفہ سپی نوزا' ہیگل' برکلے اور نطشے سے ملتا ہے"

("محاسن کلام غالب" ص:22)

ان دو صورتوں کے علاوہ دو ہمعصروں کا کسی قدر مشترک کے بغیر بھی عمومی نوعیت کا تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے مثلاً ہمعصر ہونے کے باوجود میر اور سودا کا رنگ سخن ایک دوسرے سے اتنا مختلف بلکہ متضاد ہے کہ ان کے بارے میں "آہ" اور "واہ" والی بات بالکل درست معلوم ہوتی ہے۔ اس نوعیت کا تقابلی مطالعہ "موازنہ انیس و دبیر" جیسے مطالعوں سے یوں جداگانہ سمجھا جانا چاہئے کہ ہمعصر ہونے کے باوجود بھی انیس و دبیر میں "ہمعصریت" نہیں بلکہ مرثیہ گوئی قدر مشترک ہے۔ ان کا ہمعصر ہونا ایک اضافی صفت ہے۔ اس کے برعکس میر اور سودا یا غالب اور ذوق یا اسی نوعیت کے دیگر تقابلی مطالعوں میں بلحاظ کلام کوئی قدر مشترک نہ ہوگی بلکہ محض ہم عصر ہونا ہی تقابل کا باعث بنتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ صرف ہم عصر ہونے کی بنا پر ہی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں کیونکہ ہم عصر نہ ہونے کے باوجود بھی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے اس کے لئے یا تو دونوں میں کوئی مشترک خصوصیت بنیاد بنے گی۔ مثلاً غالب اور میر دونوں کے ہاں غم کا ایک مخصوص تصور ملتا ہے اس لئے صرف غم کے موضوع کو بنیاد بنا کر اس کی روشنی میں تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے ایک کو دوسرے پر (صرف تصور غم کے لحاظ سے) فوقیت دی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ اس نوع کے تقابلی مطالعہ کی بنیاد پر کیا گیا تنقیدی فیصلہ صرف جزوی حیثیت رکھتا ہے اور اسے تمام کلام پر رائے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مثلاً اگر تصور غم غالب کا بہتر نظر آئے تو اس کا مطلب یہ نہ ہوگا کہ بحیثیت غزل گو میر کو جو تفوق حاصل ہے وہ بھی ختم ہو جائے گا۔

ایسے تقابلی مطالعہ کی دوسری صورت وہ ہوگی جب ایک شاعر نے ماضی کے ایک یا ایک سے زائد شعراء کا تتبع کیا ہو تو پھر اس امر کے تعین کے لئے کہ وہ کس کے تتبع میں زیادہ کامیاب رہا اس کا ان سب سے تقابل کرنا ہوگا۔ مثلاً جب حسرت یہ کہے:

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبع حسرت نہ اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

تو نقاد کے لئے حسرت کا ان تمام شعراء سے تقابلی مطالعہ لازم ہے کیونکہ اس کے بغیر وہ خود بھی حسرت کے تخلیقی سرچشموں تک رسائی حاصل نہ کر سکے گا۔ ان سب کے

ساتھ تقابلی مطالعہ یوں بھی ہونا چاہئے تاکہ یہ اندازہ لگایا جا سکے کہ کن امور میں حسرت کو ان پر فوقیت دی جا سکتی ہے اور کن میں وہ ان سے پیچھے رہ گیا۔ اسی طرح ناسخ، ذوق اور غالب تینوں نے ہی:

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب

کہہ کر اس کے رنگ سخن کو اپنے تخلیقی شعور میں سمونے کی ناکام سعی کا اعتراف کیا۔ چنانچہ ان تینوں کا مجموعی یا انفرادی لحاظ سے میر کے انداز بیان یا مضامین کے اشتراک کو بنیاد بناتے ہوئے تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً عاشق کی موت کے بعد محبوب پشیمان ہوتا ہے اس مضمون کو میر، غالب اور مومن کے ہاں دیکھئے:

افسوس میرے مردے پہ اتنا نہ کر کہ اب
پچھتانا یوں ہی سا ہے جو ہونا تھا ہو چکا

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

وہ آئے ہیں پشیماں لاش پر اب!
تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

اشتراک مضمون کی میر، سودا اور امیر مینائی کے اس شعر کی صورت میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

سودا کے جو بالیں پہ ہوا شور قیامت
خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

شور محشر امیر کو نہ جگا

سو گیا ہے غریب سونے دے

ویسے ایک بات ہے کہ اس نوع کے تقابلی مطالعہ اور تنقید کی حدود محدود رہتی ہیں۔

بعض اوقات کسی صنف' مسئلہ اور موضوع سخن کے ضمن میں ہمعصر یا مختلف ادوار سے تعلق رکھنے والوں کا تقابلی مطالعہ بھی کیا جاتا ہے مثلاً قلی قطب شاہ سے لے کر انیس اور دبیر تک مرثیہ کی تاریخ اور ارتقاء کا جائزہ درحقیقت مختلف مرثیہ گو شعراء کا تقابلی مطالعہ ہی ہو گا۔ اس سلسلہ میں صرف یہی نہیں کرنا ہو گا کہ کس نے مرثیہ کی تکنیک میں قابل قدر تجربہ کیا اور کس کس نے موضوعات میں تنوع پیدا کیا بلکہ یہ بھی بتانا ہو گا کہ کون سا مرثیہ گو زیادہ بہتر ہے اور یہی تقابلی تنقید ہو گی۔

اس سے قدرے مشابہ صورت وہ ہے جس میں ایک ادبی رجحان' دبستان یا تحریک سے وابستہ دو یا دو سے زیادہ لکھنے والوں کا تقابلی مطالعہ کیا جاتا ہو چنانچہ دبستان لکھنؤ کے شعراء یا ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ قلم کاروں کا مطالعہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ اس نوع کا تقابلی مطالعہ اس بنا پر سود مند ہوتا ہے کہ ایک دبستان یا ادبی تحریک کچھ مشترک خصوصیات کے ساتھ ساتھ بعض ایسے خصائص کی حامل بھی ہوتی ہے جن کا مطالعہ صرف انفرادی سطح پر ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ اس مقصد کے لئے تقابلی تنقید کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ہم ترقی پسند ادب کی تحریک کے بارے میں عمومی طور سے یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ اس سے وابستہ تمام قلم کار ادب برائے زندگی کے حامی تھے لیکن کرشن چندر' ساحر' بیدی' عصمت' فیض' علی سردار جعفری اور ندیم وغیرہ اس نقطہ نظر کے حامی ہونے کے باوجود بھی بعض ایسے خصائص کے حامل ہیں جو تحریک سے وابستگی اور اس کے اساسی مقاصد سے ہم آہنگی کے باوجود بھی انفرادیت رکھتے ہیں جس کا احساس تقابلی تنقید سے ہو سکتا ہے۔

تقابلی تنقید کی آخری صورت وہ ہے جس میں دو یا دو سے زائد زبانوں یا ممالک کے ادب یا کسی مخصوص صنف ادب کے تقابلی مطالعہ سے ادبیات یا کسی مخصوص ادب پارہ یا فنکار کے مختلف پہلو اجاگر کئے جاتے ہیں۔ ایک ملک کا ادب یا ادیب دوسرے ملک کے ادیبوں کو شعوری یا غیر شعوری طور سے متاثر کر سکتا ہے اور کرتا رہتا ہے۔ اردو میں

اس نوع کے مطالعوں کی اہمیت یوں اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہماری تقریباً سبھی اصناف ادب در آمد کردہ ہیں اس لئے اخذ و ترجمہ کے امکانات کو خارج نہیں کیا جا سکتا۔ قدیم اردو شعراء فارسی سے مضامین لے لیا کرتے تھے جبکہ ولی کی مانند کئی اور شعراء میں تو یہ رجحان خصوصیت سے نمایاں نظر آتا ہے۔ لہٰذا قدیم اردو غزل کا فارسی غزل سے تقابلی مطالعہ اس امر کی نشان دہی میں کافی سے زیادہ مد ثابت ہو گا کہ اردو غزل اظہار اور ابلاغ میں فارسی غزل کی کس حد تک خوشہ چیں ہے۔

سرسید احمد خاں نے ایڈ ـسن اور اسٹیل کے طرز پر اردو میں پہلی مرتبہ Essays لکھنے کا دعویٰ کیا۔ اس بنا پر نہ صرف سرسید کے انشائیوں کا ان دونوں سے تقابلی مطالعہ لازم ہو جائے گا بلکہ یہ جاننا بھی ضروری ہو جائے گا کہ بحیثیت ایک صنف اردو انشائیہ نے انگریزی انشائیہ سے کس قدر روشنی مستعار لی ہے۔

آج اس نوع کے تقابلی مطالعہ کی اہمیت یوں اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ نشرواشاعت کی عالمگیر سہولتوں اور تراجم کی عام دستیابی کے باعث اب جدید تجربات سے ادبی مسالک اور مخصوص رجحانات کی تشکیل میں مد غیر ملکی ادبی شخصیات یا دیگر عصری تحریکوں کے بارے میں واقفیت حاصل کر کے ان سے تقابلی مطالعہ کے بعد ان کی قدروقیمت' انفرادیت اور اثرات وغیرہ کا باآسانی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک موضوع دانستہ یا نادانستہ طور پر مختلف قلم کاروں کے ہاں مل جاتا ہے اور یوں اس موضوع کے حوالے سے تقابلی مطالعہ سود مند ہی نہیں دلچسپ بھی ثابت ہوتا ہے۔ اناطول فرانس' سمرسٹ ماہم' بھگوت چرن درما اور سعادت حسن منٹو چاروں کی زبانیں مختلف ہیں لیکن ایک تھیم نے ان چاروں کے ہاں جگہ پائی یعنی مرد بھٹکی ہوئی اور گمراہ عورت کو تو راہ راست پر لے آتا ہے لیکن خود بھٹک جاتا ہے۔ چنانچہ اناطول فرانس کا ناول "TAISE" سمرسٹ ماہم کا ناول "The Rain" بھگوت چرن ورما کا "چترلیکھا" اور سعادت حسن منٹو کا افسانہ (اور پھر اسی افسانہ سے بنایا گیا ڈرامہ) "کروٹ" یہ چاروں ایک ہی بات کہتے ہیں لیکن یہ ایک بات بھی کہے جانے کے مختلف طریقوں کی بنا پر جداگانہ انداز اور حسن اختیار کر جاتی ہے۔ یوں فرانسیسی' انگریزی' ہندی اور اردو کے ان چار قلمکاروں کا مطالعہ اور ان ادب پاروں کی تقابلی تنقید

اسلوب اور تکنیک کی نئی راہیں سمجھا سکتی ہے۔

تقابلی تنقید کی ان مختلف صورتوں سے گو ادبی نقاد کے لئے اس کی سود مندی واضح ہو جاتی ہے لیکن اس کا مطلب اس انداز کا خامیوں سے مبرا ہونا نہیں چنانچہ وقتاً فوقتاً اس پر طرح طرح کے اعتراضات کئے جاتے رہے ہیں کروچے کے الفاظ میں:

"نام نہاد تقابلی ادب کوئی الگ چیز نہیں ہے بلکہ یہ صرف ایک طریقہ کار ہے جسے خاص خاص مواقع پر استعمال کرنا چاہئے"

("کروچے کی سرگزشت" مترجم: محمد علی صدیقی)

تقابلی تنقید پر کئے گئے اعتراضات میں سرفہرست اعتراض کی صورت میں تو گویا اس کی بنیاد ہی ختم کر دی جاتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے افراد و شخصیات کی تشکیل کرنے والے مختلف النوع محرکات کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ گھر کے مشترک ماحول کے باوجود بھی ایک والدین کے تمام بچے جداگانہ رنگ' طبیعت اور نفسی میلانات کے حامل ملتے ہیں۔ جب دو بھائیوں میں استثنائی مثالوں سے قطع نظر کسی طرح کی مماثلت نہیں ملتی تو پھر دو ایسے تخلیق کاروں کا تقابلی مطالعہ کیسے ممکن ہے جن میں وجہ مماثلت محض ادب یا عصریت ہو۔ نفسیاتی لحاظ سے تو ایسا موازنہ ہو ہی نہیں سکتا۔ یوں ایسے تقابلی مطالعہ کی اہمیت مشکوک اور اس سے اخذ کردہ نتائج گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں۔

علاوہ ازیں زمانہ مختلف طبائع پر مختلف طریقوں سے اثر انداز ہو کر جداگانہ بلکہ متناقص ردعمل پیدا کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر ہمعصریت کے باوجود بھی مختلف لکھنے والوں کی انفرادیت برقرار رہتی ہے ورنہ اکبر اور سرسید کی ایک ہی عہد میں موجودگی کا کوئی جواز نہیں بنتا۔ دونوں کے دل میں قوم کا درد تھا لیکن دونوں نے قومی بہبود کے لئے جس لائحہ عمل میں قومی نجات دیکھی اس میں بعد المشرقین پایا جاتا ہے۔ اس سے ایک اور اعتراض بھی وارد ہوتا ہے۔ جب ایک ہی عہد میں سانس لینے والے ادیبوں میں اس قدر اختلافات ہو سکتے ہیں تو پھر ان ادیبوں کے تقابلی مقابلہ کا کیا جواز ہے جن کے درمیان صدیاں حائل ہیں۔

گذشتہ تین چار دہائیوں میں حیاتیات میں جینز (GENES) اور کروموسومز (CHROMOSOMES) کے بارے میں تحقیقات سے اخذ شدہ نتائج کے بموجب

انسانی شخصیت کی تشکیل، صورت پذیری اور نشوونما میں کرداریت (نفسیات) اور خارجیت (مارکسیت) کا کوئی کردار نہیں۔ بچہ میں DNA-CODE کے ذریعہ سے نہ صرف موروثی اثرات منتقل ہوتے ہیں جبکہ حالت جنین ہی میں انسانی شخصیت کا اسلوب بھی طے پا جاتا ہے اگر یہ درست ہے تو پھر ذہنی اور زمانی بعد کے حامل دو تخلیق کاروں کا تقابل تو بہت دور کی بات ہو گی ایک والدین کی اولاد کے انداز و اطوار کا تقابل بھی بے کار ثابت ہو گا کہ پیدائش سے قبل بھی فطرت یہ طے کر چکی تھی کہ کون غالب ہو گا اور کون "ناغالب!"

یہ اور اس نوع کے دیگر اعتراضات سے کم از کم یہ تو ضرور ہی آشکار ہو جاتا ہے کہ تقابلی تنقید مفید سہی لیکن اس کے استعمال میں دانش اور اس سے مستخرج نتائج کے بارے میں احتیاط ملحوظ رکھنی چاہیے۔

رومانی تنقید
(ROMANTIC CRITICISM)

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے اس لئے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جا سکتا۔ اس تحریک کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہوا' گو اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں لیکن رومان' رومانی' رومانیت' رومانی کرب' رومانی طرز احساس اور رومانی زاویہ نگاہ جیسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی چنانچہ بیشتر صورتوں میں مفہوم کی گرہیں کھولنے کی بجائے یہ مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں۔ میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلمبند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے جس کا عنوان یہ ہو:

"رومانی کون نہیں"؟ اور "رومانیت کیا نہیں؟"

چنانچہ ای بی برگم (E.B. BURGUM) نے رومانیت پر اپنے مقالہ میں یہ لکھا:

"رومانیت کی تعریف کرنے کی خطرناک مہم اختیار کرنے والا آگاہ رہے کہ متعدد حضرات اس جوکھم کا شکار بن چکے ہیں۔"

اسی لئے ملٹن آر فرسٹ نے "Romanticism" پر اپنی تالیف کا آغاز مندرجہ بالا اقتباس سے کیا ہے۔ رومان' رومانیت اور رومانی کی تعریفات میں تنوع کا اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ایف ایل لوکس (F.L.Lucas) نے اپنی معروف تالیف "Ideal

"Decline and fall of Romantic" میں "رومانیت" کی 11396 تعریفیں گنوائی ہیں گویا —— ہوں گی اے خواب جوانی تیری تعبیریں بہت —— مگر کثرت تعبیر خواب جوانی کو نائٹ میئر میں بھی تو تبدیل کر دیتی ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی "رومانیت" پر اپنے مقالہ کا آغاز اس بات سے کیا ہے:

" --- اور جب ہم اپنی لغات الفنون کی ترتیب کے دوران رومانیت کی اصطلاح پر آئے تو اپنی بے چارگی کا گہرا احساس ہوا، معلوم ہوا کہ یہ لفظ جتنا دل خوش کن اور دلچسپ ہے اتنا سہل اور باآسانی قابل تشریح نہیں۔ لغات اور فرہنگ اور اصطلاحات کے انسائیکلوپیڈیا اور تنقید کی کتابیں —— ایک ایک اور سب کی سب الگ الگ کہانی سنا رہی ہیں"

(ادب لطیف جوبلی نمبر 1963ء)

اردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگالی پر ہے اس لئے اردو تنقید میں رومان اور رومانی جیسی اصطلاحات نے کافی سے زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں اسی لئے اختر شیرانی شاعر رومان ہے تو سجاد حیدر یلدرم رومانی افسانہ نگار جبکہ نیاز فتح پوری رومانی نقاد کہلایا —— ان پر یہ لیبل اتنی طویل مدت سے چسپاں کئے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے ہی نہ ہوں۔ یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدر ظرف غالب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر "دریافت" کر رکھے ہیں۔

ویسے انگریزی میں بھی ان الفاظ کی نزاعی حیثیت برقرار ہے۔ یہی نہیں بلکہ علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفاہیم میں بھی وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات سے لگایا جا سکتا ہے چنانچہ اگر ایک طرف ایف ایل لوکس ("Decline & fall of Romantic Ideal" p No. 55) نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جیمز ("The Making of Literature" p. No. 6) نے لان جائی نس کو! جبکہ ان دونوں میں صدیوں کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد!

رومانیت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

اگرچہ اب یہ لفظ انگریزی زبان کا سمجھا جاتا ہے مگر اس لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواب جوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ کے بارے میں محققین نے دل کھول کر داد تحقیق دی ہے۔ چنانچہ لوکس نے محولا بالا تصنیف میں اس ضمن میں کارآمد معلومات جمع کی ہیں' سو اس کے بقول:

"رومتہ الکبریٰ کے سقوط کے بعد جب دور انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی (Linguas Latina) کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرض وجود میں آ گئی جسے رومانی (Linguas Romanica) کہتے تھے۔ اسی سے Romanice اور Romance جیسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام Romanz تھا' بعد ازاں صوبائی زبان Romance کہلائی' اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی Romance ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لئے بھی یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں لکھے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لئے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل بیان اور فینٹاسٹک تحریروں کے لئے استعمال ہونے لگا چنانچہ اس دور کی رومانٹک تحریر بنیادی طور پر مافوق الفطرت عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔"

اگر صرف لفظ رومانس کے ہردم متغیر مفاہیم کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری اور ہی کہانی بیان کرتی ہے۔ سترھویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں چنانچہ 1638ء میں رومانس بطور جھوٹی کہانی کے ہے تو 1659ء میں رومانٹک بطور جعلی کے ہے جبکہ 1663ء میں رومانسر جھوٹے کے لئے آیا ہے۔ علاوہ ازیں 1653ء (Romancial) 1654ء (Romany) اور 1678ء میں (Romantical) ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب' پراسرار اور تحیر خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ والے

مفہوم کی جگہ لے لی اور اب Strange as Romance عام استعمال ہونے لگا۔ پراسراریت اور تحیر خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوتھک ویرانوں، عجیب و غریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگر دل خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لئے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفاہیم کا سلسلہ بھی دراز ہے۔

تاہم یلین آر فرسٹ کے بموجب یہ Friedrich Schlegel تھا جو 1797ء تک اس لفظ کو ادبی مفہوم میں جرمنی میں متعارف کرا چکا تھا۔ شلیگل نے رومان اور رومانیت کی تعریف و توضیح میں بہت کچھ لکھا۔ رومانیت کی اس کی یہ تعریف خاصی مقبول ہوئی:

"جذباتی امور کی تخیلی پیکر میں عکاسی رومانیت ہے۔"

("Roman t icism p.8) جہاں تک بطور ایک تنقیدی اصطلاح رومانیت کا تعلق ہے تو رین و یلک کے بموجب 1811ء میں سب سے پہلے کولرج کے ایک لیکچر میں اسکا حوالہ ملتا ہے جبکہ کارلائل نے جرمنی ادبیات کے سلسلہ میں سب سے پہلے رومانی، رومانوی اور رومانیت جیسے الفاظ استعمال کئے ادھر پروفیسر محمد حسن کے بموجب "ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے 1781ء میں وارٹن اور ہرڈر نے یہ لفظ استعمال کیا اور اس کے بعد گوئٹے اور شلر نے 1802ء میں ادبیات کے سلسلہ میں اس کا اطلاق کرنا شروع کیا لیکن شلیگل اور مادام ڈی اسٹائل (De Steal) نے اسے ایک اصطلاح کی شکل میں رائج کیا۔ اس طرح یہ لفظ جو پہلے زبان کا نام تھا اس کے بعد زبان کی مخصوص ادبیات اور داستانوں کا لقب بنا، پھر ادب میں ماورائیت، آراستگی، عہد وسطیٰ کی قدروں کی نمائندگی کرنے لگا اور آہستہ آہستہ ادب کے ایک مخصوص مزاج کا مظہر بن گیا" ("اردو ادب میں رومانوی تحریک" ص: 14-15)

ورڈزورتھ اور کولرج کی قد آور شخصیات نے رومانیت کو بطور شاعرانہ مسلک اور تصور نقد مقبول بنا کر بطور تنقیدی رویہ اسے قدیم اور مروج مفہوم سے جداگانہ حیثیت

میں متعارف کرایا۔ لطیفہ یہ ہے کہ ورڈزورتھ کی "Lyrical Ballads" کے پیش لفظ' کولرج کی "Biographia Literaria" اور شیلے کی "Defece of Poetry" میں بقول ۔ملسن آر فرسٹ رومانیت کا لفظ تک نہیں ملتا جبکہ معاصر جرمنی اور فرانس میں رومان اور رومانیت کے بارے میں نزاعی بحثوں کا بازار گرم تھا۔ حتیٰ کہ 1831ء میں کارلائل نے شیلر پر مقالہ میں یہ لکھا:

"ہم کلا سکیت اور رومانیت کی نزاعی بحثوں سے آزاد ہیں" (رومانیت ص 11)

رومانیت کی وضاحت کے لئے اس کا بالعموم کلا سکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلا سکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لئے مخصوص انداز نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں صرف یہی کہا جا سکتا ہے۔ (ویسے اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی جداگانہ تاریخ ہے)۔

لاطینی میں "Class" طبقہ' جماعت' درجہ اور ہجوم کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ طولینز (Tullins) کے عہد میں اہلی پانچ طبقات (Classes) میں منقسم تھا۔ اشرافیہ Classics کہلاتی تھی' اسی مفہوم کی رعایت سے آلوس گیلیز (Aulus Gellins) نے ساتویں صدی میں اونچے درجہ کے اہل قلم کو "Classicus" قرار دیا۔ بعد میں یہ لفظ اعلیٰ پایہ کی ادبیات' کتب اور پھر ماضی کی معروف ادبی شخصیات کے لئے بھی استعمال ہونے لگا اور پھر بالآخر ماضی کی زندہ جاوید تصنیفات اور ادبی شخصیات کے لئے!

غالباً سب سے پہلے گوئٹے نے رومانیت VS کلا سکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا۔ اس کے بقول:

"رومانیت مرض ہے جبکہ کلا سکیت صحت!"

تقابلی بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین بالعموم کلا سکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے اور نہیں تو صرف یہی سمجھانے کو کہ کلا سکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے بالفاظ دیگر کلا سکیت کو مثبت قرار دے کر بانداز نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کئے جاتے رہے۔

گوئٹے نے ایک موقع پر کہا تھا:

"اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے اور دراصل ایسا ہو جانا ہی کلا سیکیت ہے۔"

جبکہ کلا سیکیت کے برعکس ستاں دال نے رومانیت کو آواز عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلا سیکیت کو "کل" کی چیز قرار دیا۔ اس کے بموجب تمام اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں ——— وکٹر ہیوگو نے "کرامول" کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں "آزادی پسندی کے رجحانات کے مترادف" گردانا۔ اروِنگ بیبٹ نے "Rousseu and Romanticism" (ص: 18) میں اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے:

"عجیب و غریب، عام ڈگر سے ہٹی، شدید، اعلیٰ تر، انتہاپسندی اور انفرادیت جیسے خواص کی حامل تحریر رومانی ہے جبکہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہو گی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی نیابت کرتی ہو"

اس بحث کو "A History of English Literature" کے مولفین Cazamian Louis اور Emile legouis نے بہت خوبصورتی سے سمیٹا ہے۔ ان کے بقول:

"کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلا سیکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود کلا سیکیت کی موت نہیں کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا رابطہ ہوتا ہے، اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لئے ہوتا ہے۔" (ص: 95) اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوئے:

"جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے، اسی طرح کلا سیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس کا احیاء درحقیقت ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے۔" (ص: 99)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلا سیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے؟ اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہربرٹ ریڈ نے پیش کی ہے۔ اس کے خیال میں رومانیت کا اصول "اس تصور میں مضمر ہے کہ

تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔" ("True Voice of Feeling" p. no 176) بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیری کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

—— یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تفہیم کے لئے نظری حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ مدتوں تک انگریزی' فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصول نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) اور جرمنی میں ویکل مین (Wickle Man) نے سب سے پہلے یونانی اصول و ضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈزورتھ سے پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے زنداں سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا:

> "ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں' ہمیں تو محض اپنی قوت تخیل —— جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے —— کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔"

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ اس نے قدیم عروض سے بھی اظہار بے زاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قایل ہونا' شاعری کو الہام قرار دینا اور اظہار کے لئے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا۔ اس کی بنا پر ناقدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے ہیں۔

جرمنی میں لیسنگ (Lessing) بہت اہم نقاد تھا۔ اس نے فنون لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پاروں میں حسن ادا اور تاثیر کی خصوصیات پر بہت زیادہ زور دیا۔ اس ضمن میں اس کی کتاب "Laocoon" اب اساسی حوالے کی صورت اختیار کر چکی ہے اور

یورپ کی تاریخ نقد میں یہ نئی بو طیقا قرار پائی۔ لیسنگ نے تخلیق اور دیگر فنون لطیفہ کے باہمی تعلق کو اجاگر کیا۔ لیسنگ کے بعد ہرڈر نے بھی قدیم اور روایتی معیار نقد سے روگردانی کرتے ہوئے اپنی وسیع ذہنی دلچسپیوں کی روشنی میں تنقید کے موضوعات و وسائل میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ لیسنگ تخلیق و نقد میں یونان کو حرف آخر قرار دیتا تھا جبکہ ہرڈر نے روح عصر کو اہمیت دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ ہر ملک، تہذیب اور زبان کے اپنے اپنے مخصوص تقاضے ہوتے ہیں اور تخلیق کاروں کو ان سے روگردانی نہیں کرنی چاہئے۔

ان کے علاوہ گوئٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ سبھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ورڈزورتھ اور کولرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے۔ ان دونوں کے اشتراک سے 1798ء میں —— "Lyrical Ballads" طبع ہوئی۔ دو برس بعد اس کے نئے ایڈیشن میں اس کے پیش لفظ میں ورڈزورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہی اس تحریک کا منشور اور رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے:

"شاعری قوی جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام ہے۔"

بائرن نے بھی اسی انداز کی بات کی مگر غلو کے ساتھ:

"شعر تخیل کی بھڑکتی آگ کا لاوا ہے جس کے بہنے سے آنے والا زلزلہ رک جاتا ہے۔"

آج شاید یہ بات اتنی اہم نہ محسوس ہو کہ اب ادب میں جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کو مستحسن خیال نہیں کیا جاتا لیکن مخصوص موضوعات و مسائل کی دلدل میں پھنسی انگریزی تنقید کے لئے یہ بے حد چونکا دینے والا لہٰذا نزاعی تصور تھا۔ ورڈزورتھ کے بموجب شاعر کو صرف خود پر ایک پابندی عائد کرنی چاہئے کہ اس کی شاعری قاری کے لئے فوری مسرت کا باعث بنے۔ یہ ایک اور نزاعی خیال تھا کیونکہ اس سے ادب برائے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کاری ضرب لگتی تھی۔ ورڈزورتھ نے اس امر کی وضاحت بھی کر

دی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب فن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرانا نہیں بلکہ یہ تو حسن کائنات کے ادراک کا ایک انداز ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی اس عظمت کے لئے بھی خراج تحسین ہے جو تصنع کے لبادے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے۔ اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے اس ابتدائی مگر عظیم اصول کے لئے بھی خراج تحسین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر انسانی فہم' احساسات اور محرکات کا انحصار ہے۔

ورڈزورتھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ڈیوڈ ڈیشز نے ان الفاظ میں واضح کیا:

"ورڈزورتھ نے سترھویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاقی پرچار اور حصول مسرت میں سے اخلاقی پرچار کو خارج کر دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی حیثیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشاط کوشی کا بھی اسیر ہونے سے بچا لیا۔ اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف اور حسیاتی تصویر کشی ملتی ہے۔"

ڈیوڈ ڈیشز نے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا:

"جذبات اور ان کی پرداخت انسان کے لئے مبتذل نہیں کیونکہ ہمارے یہ جذبات مبتذل نہیں' بلکہ حصول علم کا ایک ذریعہ ہیں۔ چنانچہ جذبات' احساسات اور مسرت ——— مناسب اور موزوں حالات کے تحت ——— ہمارے لئے بہبود اور خیر کا باعث ثابت ہوتے ہیں اور ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے ہیں۔"

الغرض! مسرت' حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے۔ ورڈزورتھ نے اپنے "پیش لفظ" میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اس زمانہ میں بطور خاص توجہ نہ دی گئی تھی' مثلاً شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوع کے تخلیقی عمل سے گزرتا؟ اور کس ذہنی حالت میں مائل تخلیق ہوتا ہے؟ (یہ ایسے سوالات ہیں جنھیں نفسیاتی تنقید میں اساسی حیثیت حاصل ہے) ورڈزورتھ نے شاعری کی زبان پر بطور خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات و احساسات اور ان کے اظہار کے لئے چنی گئی زبان کے باہمی

روابط کی اہمیت اجاگر کرنے کی بھی کوشش کی۔ وہ چونکہ فطرت اور تخلیق کار کو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا اس لئے اس نے فطرت کی مانند سیدھی سادی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی مگر کولرج نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا:

"اتنا ہی کم اتفاق میں (ورڈزورتھ) کی اس بات سے کرتا ہوں کہ ان اشیاء سے جن سے دیہاتی کو ہر وقت سروکار رہتا ہے زبان کا بہترین حصہ تشکیل پاتا ہے۔ اگر ایک شے سے سروکار رکھنے کے معنی ایسی واقفیت کے ہیں جس سے غور کرنے میں مدد ملے تو ایک ان پڑھ دیہاتی کا مبلغ علم اور اس کا ذخیرۂ الفاظ بہت محدود ہوتا ہے۔ وہ صرف ان چند چیزوں اور طریق عمل کو انفرادیت بخش سکتا ہے جو اس کی جسمانی آسائش و آرام سے تعلق رکھتے ہیں۔ رہیں فطرت کی باقی چیزیں تو وہ ان کا اظہار چند مبہم اصطلاحات و الفاظ ہی کے ذریعہ کر سکے گا۔"

کولرج تخلیق کے ضمن میں ہیئت اور اسلوب کا امتزاج کرنے والے عمل کی اساس بننے والے "فلسفیانہ اصول" کو بہت اہمیت دیتا تھا۔ سو اس کے بقول:

"شاعری کا سارا جادو، حسن اور توانائی ——— شاعر کے طریق کار کی اساس فراہم کرنے والے فلسفیانہ اصول میں مضمر ہے"

سیموئیل ٹیلر کولرج رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے ذہین ترین اور بقول ٹی ایس ایلیٹ "خطرناک ترین" ناقدین میں سے ہے۔ وہ بیک وقت ماہر لسان، شاعر، نقاد اور ڈرامہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا اور ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی ——— اور ان سب پر مستزاد اس کی نشہ بازی!

کولرج کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغ مسرت ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لئے صرف ابلاغ مسرت کی شرط لازم ہے۔ جو نظم مسرت کے ابلاغ میں جتنی زیادہ کامیاب رہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کی دانست میں نظم مختلف اجزا کا مجموعہ ہوتی ہے اس لئے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری

کے لئے سامان مسرت بہم پہنچانے کا موجب ہے۔ اس کے لئے شاعر کو زبان کی طرف بطور خاص توجہ دینی چاہئے کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے ہی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے' اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے:

"بہترین الفاظ کا استعمال نثر ہے جبکہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے۔"

اس نے اعلیٰ شاعری کے لئے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو' اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شعریت سے گرا ہوا ہے۔

گو ورڈز ورتھ کا "پیش لفظ" رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کولرج کی مشہور تصنیف (1817ء) "Biographia Literaria" رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زندہ جاوید کتابوں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ کتاب کولرج کی وسیع ذہنی دلچسپیوں' جرمن فلسفہ سے شغف اور اس کی علمیت کا عطر قرار دی جا سکتی ہے لیکن اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی ربط کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لئے لازم سمجھا جاتا ہے' نتیجہ میں ایک ایسی تصنیف معرض وجود میں آئی جس نے ابھی تک اذہان کو مسحور یا بے زار کر رکھا ہے۔ کتاب کیا ہے تنقید کی "طلسم ہوشربا" ہے۔

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا:

"اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور احمق تھا اور شاید حد درجہ ابنارمل بھی' خود یہ کتاب شوق کو مہمیز بھی کرتی ہے اور بے زار بھی' اور اسی لئے یہ دانشمندانہ بھی ہے اور حماقت کی پوٹ بھی! اس کتاب میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے اور یہ وہ صلاحیت ہے جس سے کولرج کی بے ہنگم زندگی یکسر عاری تھی۔"

صرف اسی رائے سے کولرج اور اس کی کتاب کی نزاعی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کولرج کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض

فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا۔ کولرج نے اپنی مثال اور عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح اور ثابت کر دیا کہ نقاد کے لئے فلسفہ، منطق اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون سے بھی واقفیت لازم ہے۔ اس نے صحیح معنوں میں رومانی شاعری کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر بھی منطبق کیا کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے۔ کولرج کی دانست میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا۔ چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کے تخیل کی کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ پیش کرنا ہے۔ شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے جو ایک نوع کا امتزاج ہے جبکہ نقاد تنقید کرتا ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے۔ سو اس کے الفاظ میں:

"شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی"

کولرج نے شاعرانہ اسلوب میں شاعر کی تعریف کرتے ہوئے تخیل اور تصور میں جس طرح امتیاز کیا وہ آج بھی قابل توجہ ہے:

"اپنی عینی حالت میں شاعر انسانی روح کو کلیتاً" حرکت میں لاتا ہے، روح کی مختلف قوتوں کی قدر و قیمت کی بطرز نو ترجیحات کا تعین کرتا ہے۔ شاعر مختلف النوع عناصر میں اتحاد کا آہنگ پھونکتا ہے۔ وہ اس طلسمی قوت کے ذریعہ سے، جسے میں تخیل کا نام دیتا ہوں، مختلف اشیاء کو باہم پیوست اور مدغم کرتا ہے۔ تخیل کی قوت اولاً" فہم اور ارادہ سے معرض میں آتی اور پھر غیر شعوری طور پر ان کے تابع رہتی ہے۔ یہ مختلف النوع اشیاء میں تضاد اور توازن کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔ تب یہ یکسانی کو تنوع سے، عام کو خاص سے، خیال کو خواب سے، فرد کو نمایندہ سے، جدید تاثر کو قدیم سے اور قوت فیصلہ اور خود ارادی کو گہرے جذباتی لگاؤ سے آمیز کرتی ہے"

کولرج کے بموجب فطری اور سچے شاعر میں ان چار خصوصیات کا ہونا لازم ہے:

۱۔ شاعر کی روح میں ترنم کا احساس موجزن ہو۔

2- موضوع کا تنوع اور انوکھی سوچ۔
3- تصورات کی جذبات سے ہم آہنگی۔
4- خیالات کی گہرائی اور بلندی

——— یہ چار عناصر شاعر کو شاعر بناتے ہیں' مطالعہ اور شاعری کے فن پر عبور نہیں ——— ہمارے ہاں بھی یہی تصور ہے' عروضی شعر کی تقطیع تو کر سکتا ہے مگر خوبصورت شعر نہیں کہہ پاتا' وہی غالب والی بات:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

شاعری کیا ہے اور شاعر کون ہوتا ہے؟ کیوں ایک مخص تخلیق شعر پر قادر ہوتا ہے جبکہ اکثریت تخلیق تو کیا شعر فہمی میں کوری اور تحسین شعر سے نابلد ہوتی ہے۔ کولرج نے اس ضمن میں جس خیال کا اظہار کیا اس میں نفسیاتی صداقت بھی نظر آتی ہے:

"شاعری کیا ہے؟ قریب قریب ایک ایسا ہی سوال ہے جیسا کہ یہ سوال کہ شاعر کون ہے؟ ایک کا جواب دوسرے کا جواب ہے کیونکہ یہ ایک ایسا فرق ہے جو خود شاعرانہ فطرت (Genious) کا نتیجہ ہے۔ شاعرانہ فطرت خود شاعر کے ذہن کے خیالات' جذبات اور تمثالوں کو سہارا دیتی اور انہیں تبدیل کرتی رہتی ہے"

نقاد میں مذاق سلیم اور پختگی ذوق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہونی چاہئے اور اسی لئے کولرج نے نقاد کے لئے علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو لازمی قرار دیا تھا کیونکہ اس کے خیال میں ان ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے اپنے قارئین کی وہاں تک راہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ برا ہو سکے گا۔

بقول کولرج:

"شاعری تخلیق امتزاجی عمل ہے جبکہ نقاد کی تنقید ایک طرح کی تحلیل"

کولرج نے جس انداز میں امیجینیشن اور فینسی میں امتیاز کر کے ان کے بنیادی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو اجاگر کیا اس کی اہمیت آج تک برقرار ہے۔ حالانکہ فلسفہ اور نفسیات میں بھی ان مباحث پر بہت

پنھ لکھا گیا لیکن کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی زندہ ہے۔ کولرج نے Imagination (تخیل) اور Fancy (تصور) کے بارے میں لکھتے ہوئے تخیل کو وسیع کل اور تصور کو اس کا جزو قرار دے کر تخیل کو اساسی اہمیت دی۔ اس نے تخیل کو ابتدائی اور تصور کو ثانوی قرار دیتے ہوئے لکھا:

"تخیل کو میں زندہ قوت سمجھتا ہوں جو فہم انسانی کی خصوصی محرک اور محدود انسانی ذہن میں لامحدود خالق کی تخلیقی توانائی کا عکس ہے۔ ثانوی تخیل (تصور) کو میں ابتداء کی بازگشت سمجھتا ہوں اگرچہ یہ شعوری قوت ارادی کے باعث معرض میں آتی ہے مگر پھر بھی اپنے عمل میں ابتدائی ہی کی مانند ہے۔ تخلیق کی صورت پذیری کے لئے یہ چیزوں کو حل کرتی، پھیلاتی اور معدوم کرتی ہے۔"

ان دونوں کے بعد شیلے تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جا سکتا ہے۔ اس پر بھی ورڈزورتھ اور کولرج کے خیالات کا گہرا اثر تھا چنانچہ اس نے بھی Defence of Poetry میں ان کی مانند الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات و احساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا۔ قیودبیان اور عروض وغیرہ کے سلسلہ میں اس نے بھی اپنی باغیانہ فطرت کا ثبوت دیا۔ اس کے خیال میں "تخلیقی تخیل" کا اظہار صرف Primitive Language سے ہو سکتا ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں لکھا گیا ورڈزورتھ، کولرج اور شیلے کی تحریروں میں رومان اور رومانیت جیسے الفاظ استعمال نہیں ہوئے مگر اس کے باوجود ان ہی سے یہ تحریک موسوم ہے تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے روح عصر کے تخلیقی تقاضوں کی تحسین کرتے ہوئے تخلیقی سطح پر ان کا اظہار کیا اور پھر ان کی مناسبت سے شاعری، شعر، شاعر، نقاد اور تنقید کے بارے میں تصورات نو کی تشکیل کی —— ایسے نئے تصورات جو رومانیت کے دبستان کی اساس استوار کرنے کا موجب بنے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا۔ گو رومانی اور رومانی طرز احساس جیسے الفاظ برقرار رہ گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات و احساسات پر جو زور دیا گیا

اس کا ردعمل خاصا شدید ہوا چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی دبستانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ میتھیو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی۔ ادھر انتہا پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید کا جمالیاتی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی۔ مارکسی تنقید تو طبقاتی کشمکش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور المیوں کو محدب شیشہ میں سے دکھاتی ہے اس لئے وہ حصول مسرت کا نظریہ کیسے تسلیم کر سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ الہام، روحانیت، وجدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں، اس لئے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پنپنے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے۔

مختلف ماہرین نفسیات کی انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات نے ادبی تنقید کو بھی بے حد متاثر کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائیں، ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات، احساسات، ہیجانات اور جبلتوں جیسی اصطلاحات سے شاعرانہ پراسراریت ختم کر کے ان کا علمی سطح پر مطالعہ کیا گیا۔ اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصول مسرت کو کلیتاً مسترد قرار دیا۔ مثلاً آئی اے رچرڈز نے ایک نفسیات دان Ribot کے حوالہ سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مریضانہ رجحان ہے اور اگر اس کا خبط ہو جائے تو فرد عام زندگی میں ہمیشہ پژمردگی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے "Principles of Literary Criticism" میں لکھا:

"اگر ورڈزورتھ اور کولرج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لئے مسرت کی جگہ کوئی اور موزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے۔"

اس کے بقول:

"یہ کہنا کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے، اتنا ہی احمقانہ ہے جتنا یہ باور کر لینا کہ ریاضی دان حصول مسرت کے لئے مساوات حل کرتا ہے۔ دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی

ہے لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کارکردگی محض اسی لئے معرض وجود میں آئی تھی۔"

اخلاقی سبق:

ایک عصر کا الہام دوسرے عہد کے لئے حماقت!

اگر اردو تنقید کے متنوع اسالیب اور دبستانوں کے تناظر میں یہ سوال کیا جائے کہ کیا اردو میں رومانی تنقید ہے؟ یعنی مقالے میں محض ورڈز ورتھ اور کولرج کے حوالے نہ ہوں بلکہ ان کے انداز نظر کی روشنی میں شاعر اور شاعری، تخلیق کار اور تخلیقات کا مطالعہ کیا گیا ہو تو خاصی مایوسی ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بالعموم مہدی افادی، امداد امام اثر، عبدالرحمٰن بجنوری اور بعض اوقات آل احمد سرور کے اسماء گنوائے جاتے ہیں حالانکہ ان میں سے ایک بھی ایسا نقاد نہیں جس کا رومانیت کے قریب سے بھی گزر ہوا ہو، امداد امام اثر کی استثنائی مثال سے قطع نظر باقی تینوں ناقدین کے اسلوب میں کچھ شاعرانہ عناصر ملتے ہیں، جبکہ بجنوری کے ہاں جذباتیت بھی ملتی ہے جس کا رنگ وہ تقابلی مطالعات سے چوکھا کرتے ہیں مگر اسلوب میں شاعرانہ عناصر اور انداز نقد میں جذباتیت رومانیت تو نہیں۔

دراصل یہ الجھن اسی لئے پیدا ہوئی کہ خود انگریزی میں رومانیت کے مفہوم میں قطعیت نہیں ملتی تو پھر اردو میں کہاں سے آئے گی؟ آ جا کر رومانیت کے اگر کچھ عناصر ملتے بھی ہیں تو وہ محمد حسین آزاد کی "آب حیات" میں۔ آزاد نے اپنے شاعرانہ اسلوب میں شعراء اور (کبھی کبھی) شاعرانہ رویوں کا جو مطالعہ کیا بعض اوقات وہ رومانی انداز فکر کے متوازی نظر آتا ہے، آزاد انگریزی سے واقف تھے اور انگریزی قفلوں میں بند علوم سے آگہی کے قایل بھی تھے اگر انہوں نے کولرج کا (گہرا نہ سہی سرسری ہی) مطالعہ کیا ہوتا تو وہ اپنے عہد کی علمی سطح کے لحاظ سے اردو میں رومانی تنقید کی اولین اور شاید بہترین مثال کی حیثیت اختیار کر سکتے تھے۔

شبلی نے کولرج کا مطالعہ کیا تھا جس کے اثرات "شعر العجم" (جلد 4) میں تخیل کی بحث میں دیکھے جا سکتے ہیں مگر وہ اپنی پرجوش اور جذباتی بحث کے باوجود "شعر العجم" کی آراء میں جوش اور اسلوب میں جذباتیت نہ پیدا کر سکے۔ یہ سب انہوں نے "موازنہ انیس و دبیر" کے لئے اٹھا رکھا جو اردو میں رومانی تنقید کے برعکس تقابلی تنقید کی مثال قرار

پاتی ہے۔

نیاز فتح پوری رومانی نقاد ہو سکتے تھے کہ وہ اردو میں رومانیت کی تحریک (اگر اسے واقعی تحریک تسلیم کر لیا جائے) میں اہم مقام کے حامل ہیں مگر وہ جمالیات کے ذریعہ تاثراتی انداز نقد کی جانب متوجہ رہے' اسی طرح فراق گورکھپوری بھی رومانی نقاد بن سکتے تھے مگر انہوں نے بھی اپنی ناقدانہ صلاحیتوں کی اساس تاثرات ہی پر استوار کی!

اردو میں رومانی تنقید کی بے بضاعتی کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے "رومانی تنقید" پر 24 صفحات کے مقالہ (مشمولہ: "تنقید اور اصول تنقید") میں اردو کے ایک بھی رومانی نقاد کا نام درج نہیں کیا جبکہ 126 صفحات پر مشتمل ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب "اردو ادب میں رومانوی تحریک" میں رومانی تنقید کے لئے صرف 6 صفحات وقف کرتے ہوئے بجنوری اور مجنوں گورکھپوری کو رومانی تنقید کا نمائندہ قرار دیا گیا ہے۔ میں ان دونوں کو رومانی نقاد تسلیم نہیں کرتا مجنوں پہلے جمالیاتی اور بعد میں مارکسی نقاد بنے جبکہ بجنوری محض تقابلی نقاد! ہاں رشید احمد صدیقی نے "باقیات بجنوری" کے تعارف میں انہیں (غالب کی حد تک) پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہوئے یہ لکھا:

> "اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ غالب کو نفسیاتی اسلوب تنقید کی روشنی میں پہلے پہلے بجنوری مرحوم ہی نے پیش کیا" (صفحہ الف)

میں سمجھ نہیں سکا رشید احمد صدیقی کے پایہ کا دانشور اور نقاد یہ بات کیسے لکھ گیا کہ

——— یہ تو آثار کچھ اس مرد مسلماں میں نہیں!

تخلیق میں حسن اور اسلوب میں حسن کاری کا مطالعہ:

جمالیاتی تنقید

(AESTHETICAL CRITICISM)

جمالیاتی تنقید اور اس کے اصولوں کا جائزہ لینے سے پیشتر جمالیات کا اجمالی مطالعہ ضروری ہے کیونکہ خاصے طویل عرصہ تک شاعری اور فنون لطیفہ کی تنقید جمالیات کے اہم ترین مباحث میں سے رہی ہے۔ جمالیات کا مطالعہ اس لئے بھی سود مند ہو گا کہ کروچے کی مانند جمالیات کے بعض ایسے فلاسفر بھی ہو گزرے ہیں جن کے خیالات نے ادبی تنقید کے معایئر اور ان سے وابستہ مسائل و مباحث پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی، یہی نہیں بلکہ ان کے پیدا کردہ نزاعات کی اب بھی قصر نقد میں بازگشت سنی جا سکتی ہے۔

ڈیموکرائیٹس پہلا فلاسفر ہے جس کے اقوال میں جمالیات پر اشارات ملتے ہیں لیکن اس کے افکار میں جمالیات کو اساسی اہمیت حاصل نہ تھی، اس لئے کہ اس نے جمالیات کو منضبط طریقے سے پیش کرنے کی کوشش نہ کی۔ یہ تو افلاطون تھا جس نے اس کی ایک باضابطہ حیثیت متعین کی "جمہوریہ" اور "PHAEDRUS" میں اس نے جمالیات کے اصولوں اور قوانین کو مدون کیا۔ افلاطون کے ضمن میں یہ امر ذہن نشین بھی رہے کہ وہ مبلغ عینیت (IDEALISM) ہے۔ اس کے بقول یہ دنیا، اس کی موجودات اور مظاہر کائنات ناکمل اور خام حالت میں ہیں۔ یہ عکس ہے اس عالم کا جو ماورائے کائنات ہے جہاں کی ہر چیز مکمل اور اکمل ہے۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ اس نامکمل کائنات میں ہمیں حسن و جمال کی اصل اور مکمل حالت نہیں مل سکتی کیونکہ یہ تو "ظل" ہے اس حسن کا جو مستور ہے۔ فلاطینس نے افلاطون کے تصور حسن کو اور بھی پیچیدہ اور ادق بنا دیا۔ اس

کے نزدیک انسانی روح نے اس عالم آب و گل میں آنے سے پہلے آسمانوں پر "ازلی حسن" کی جھلکیاں دیکھیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس کی روح کی گہرائیوں میں جذب ہو کر رہ گئیں ــــــ اس لئے انسان دنیا میں اس ازلی حسن کی تلاش میں سرگرداں ہے' اگر اسے کہیں "حسن" نظر آتا ہے تو وہ اس مشابہت کی بنا پر ہے جو آسمانی اور دنیاوی حسن میں ایک رشتہ مماثلت قائم کرنے کا باعث بنتی ہے ــــــ فلاطینوس کے نظریہ جمال کی اس بنا پر اور بھی اہمیت ہے کہ اس کے نظام فکر یعنی "نو فلاطونیت" نے متصوفانہ نظریات کو بیحد متاثر کیا۔

ڈیموکرائیٹس اور ہیرا کلیٹس کی تعلیمات سے جو دبستان فلسفہ قائم ہوئے وہ ہمیشہ آپس میں دست و گریباں رہے۔ ان میں سے فلسفہ نشاط پرستی یا مسرت کوشی کے مبلغین میں سے ایپی کیورس بہت مشہور ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد عقل و شعور کی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کر لینے کے بعد تکمیل خواہشات ہے۔ یہ زندگی میں کسی بلند نصب العین اور اعلیٰ مقصود حیات کے قایل نہ تھے۔ ان کے لئے وہ کام حاصل زیست ہے جو زیادہ سے زیادہ لذت بہم پہنچانے کا وسیلہ بنے۔ اس کے برعکس دوسرا دبستان انسانی خواہشات اور احساسات کے وجود سے منکر تھا۔ ان کے خیال میں انسان کو ایسی زندگی بسر کرنی چاہئے جس میں خواہشات اور احساسات کے پیدا کردہ آشوب نہ ہوں۔ انسان کو عقل و دانش اور پختہ فہم کے زیر اثر اپنے لائحہ عمل اور ضابطہ حیات کی تشکیل کرنی چاہئے۔

یہ دونوں دبستان ہی انتہا پسند تھے اس لئے اگر ایک نے جمالیات کی اہمیت پر بہت زور دیا تو دوسرے نے سرے سے اسے درخور اعتنا ہی نہ سمجھا۔ ایک کے لئے چونکہ حسن ماخذ مسرت اور انبساطی کیفیات کا سرچشمہ تھا اس لئے اس نے اسے بنائے زیست قرار دیا جبکہ دوسرے نے اسے اس وجہ سے قابل مذمت گردانا کہ یہ عقل و ادراک سے ماورئی ہے ــــــ

ان دونوں انتہا پسندانہ مثالوں سے قطع نظر عام یونانی فلاسفروں اور خصوصاً "Stoics" کا رجحان یہ رہا ہے کہ خیر حسن ہے۔ ان کے نزدیک ہر حسین شے حامل خیر بھی ہے۔ وہ تصور بھی نہیں کر سکتے کہ حسن شر کا باعث بھی ہو سکتا ہے کیونکہ حسن تو اتنا

لطیف ہے کہ وہ کثافت شر کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا۔ بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جس کے پاس نظارۂ جمال کے لئے آنکھیں نہیں وہ مکمل انسان ہی نہیں' اس سے نیکی کا سرزد ہونا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم مشکل ضرور ہے۔ وہ انسان جس کے کان نغماتی آہنگ کے لئے بہرے ہوں اسے مجرمانہ ذہنیت کا حامل سمجھا جاتا ــــــ یہی نظریات مشہور یونانی المیہ نگار سوفوکلیز کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ اس عقیدہ کا حامل ہے کہ مظاہر زیست میں سے نیکی حسن کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے ــــــ اس کا اظہار اس نے اپنے بعض المیوں میں کیا ہے۔

گو حسن اور اس کے بو قلموں مظاہر انسانی زندگی کو کسی نہ کسی طریقہ سے متاثر کرتے رہتے ہیں مگر مدت تک اس کی ماہیت کا تجزیاتی مطالعہ نہ کیا جا سکا اور اسی لئے اس کی جامع تعریف نہ کی جا سکی۔ گو اسے خالص جسمانی نقطہ نظر سے لے کر متصوفانہ نظریات تک پرکھنے کی کئی کوششیں کی گئیں اور خواب جوانی کی مانند اس کی بھی صدہا تعبیریں کی گئیں لیکن بات بن نہ سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیکی' شر' خیر' محبت وغیرہ کی مانند حسن بھی مجرد کیفیت ہے۔ ارسطو نے استنباطی منطق میں تعریف کے لئے جو قواعد وضع کئے ان کا اطلاق ان مجرد کیفیات پر نہیں ہوتا۔ جس طرح ہم رنگوں کے حسی تاثر کو محسوس کرنے کے باوجود سرخ' نیلے یا زرد رنگ کی تعریف نہیں کر سکتے اسی طرح حسن کی پیدا کردہ مجرد کیفیات کے ذہنی اور نفسی ردعمل کی خواہ وہ انسانی شخصیت کے مرکز کا توازن ہی کیوں نہ درہم برہم کر دیں' تعریف کرنا آسان نہیں۔ یہ انسان کی بدقسمتی ہے کہ وہ حسن کو دیکھے' اس کی ساحرانہ کیفیات سے مدہوش ہو مگر احساسات حسن کو شرمندۂ الفاظ نہ کر سکے۔ اس لئے جو تعریفات حسن ملتی ہیں وہ محض الفاظ کی شعبدہ بازی ہیں۔

جس طرح یونان کے معاشرہ اور پھر اس کے حوالہ سے ان کے فنون لطیفہ میں حسن کو اساسی حیثیت حاصل رہی ہے اسی طرح غالباً ہر عہد کے معاشرہ' تہذیب' ثقافت اور تخلیق میں حسن سے کسی نہ کسی طرح سے اظہار دلچسپی کیا جاتا رہا ہے۔ قدیم ہندوستان میں بھی زندگی' فنون لطیفہ اور تخلیقات (بالخصوص ناٹک اور شاعری) سے "رس" کی صورت میں حظ کے تصورات ملتے ہیں۔ چنانچہ بھرت منی نے "ناٹیہ شاستر" میں ناٹک کے حوالہ سے "رس" کی جو آٹھ اقسام گنوائیں بعد میں انہیں حسن اور تخلیق

سے وابستہ مباحث میں بھی شامل کرلیا گیا ——— یہ آٹھ رس یوں ہیں:

(1) شرنگار رس (عشق و محبت) بعد میں اس کی دو ذیلی اقسام کی گئیں (الف) سنجوگ شرنگار (وصل) (ب) ویوگ شرنگار (فراق)

(2) ہاسیہ رس (بذلہ سنجی)

(3) کرون رس (رحم دلی)

(4) رودر رس (غصہ)

(5) ویر رس (مردانگی)

(6) بھیانک رس (خوف)

(7) ویبتھس رس (کراہت)

(8) ادبھت رس (استعجاب) بعد ازاں ان میں ان تین کا مزید اضافہ کر دیا گیا:

1- شانت رس (سکون)

2- واتسیلہ رس (شفقت)

3- بھگتی رس (عبادت) ——— لیکن اب بالعموم نو رس اساسی اہمیت کے حامل تصور کئے جاتے ہیں اور سنسکرت میں ان ہی کی روشنی میں ناٹک یا شاعری کی تحسین کی جاتی تھی۔ جدید دور کے اس متروک تصور کا قدیم (زمانہ تحریر غالباً چھٹی یا ساتویں صدی قبل مسیح) ہونے کی بنا پر آج بھی مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔

اب اساسی اہمیت رکھنے والا ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ حسن انسان کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ کیا وجہ ہے کہ گلاب کا پھول' مدھ بھرا گیت' کہکشاں' دھنک' سرخ لب' نیلی آنکھیں' شفق' جھرنے ہمیں متاثر کرتے ہیں؟

اس ضمن میں حسن اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان جو رشتہ ہے اسے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہم حسن میں ایک پراسرار یگانگت یا کشش محسوس کرتے ہیں۔ اس یگانگت یا کشش کے باعث ہم حسن میں دلچسپی محسوس کرتے ہیں۔ یہاں پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ دلچسپی کس چیز کی پیداوار ہے؟ ——— یہ دلچسپی تخیل کی پیدا کردہ ہے۔

تخیل کی تعریف بلکہ تشریح کولرج نے یوں کی ہے:

"یہ اجزا کو ترکیب دینے والی سحر آفرین طاقت ہے' یہ اسی کا کرشمہ ہے

کہ متضاد اور غیر متوازن چیزوں میں توازن اور میل کی جلوہ گری ہے۔ اس
کے فیض سے پرانی اور جانی ہوئی چیزوں میں شگفتگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور
جذبات میں معمول سے زیادہ جوش کے ساتھ امن و سکون بھی نظر آتا ہے۔
تیز' زندہ فہم' گہرے اور پرجوش جذبات اور امنگوں پر مستحکم اختیار بھی اس کی
ودیعت ہے۔ یہی مترنم سرور کا احساس ہے' یہی طاقت کثرت کو وحدت میں
تبدیل کرلیتی ہے۔ یہی بناوٹ اور تصور کو ایک زبردست خیال یا جذبہ کے زیر
اثر کرتی اور کہیں تغیر پیدا کرتی ہے۔"

کولرج نے جو کچھ شاعرانہ زبان میں بیان کیا' اس کو ہاورڈسی وارن (مرتب لغت
نفسیات) نے چند الفاظ میں یوں ادا کردیا:

"حال کے تجربہ میں ——— نئے رشتوں کے ساتھ ——— ماضی کے
مواد کے استعمال کا نام تخیل ہے۔"

جب ہم اشیاء کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو بھی
مملو کرلیتے ہیں۔ ہم بعض چیزوں کے خواہاں ہیں جو ہمیں حاصل تو نہیں لیکن جب ہم ان
سے ملتی جلتی چیز دیکھ لیتے ہیں تو اس کے لئے کشش محسوس کرتے ہیں۔ وہ ایک رشتہ
——— جو خارجی حسن اور ہمارے درمیان وسیلہ کا کام کرتا ہے ——— دراصل ہماری
اپنی تخلیق ہوتا ہے۔ یہ تو ہمارے ذہن ہی کا عکس ہے جو چیز کو حسن عطا کرتا ہے۔ "
حسن" اس چیز میں پوشیدہ نہیں کیونکہ ہو سکتا ہے کہ کسی دوسرے کے لئے اس میں کوئی
کشش نہ ہو۔ اسی لئے تو لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھ سے دیکھنا پڑتا ہے۔ جب بعد میں ہم اس
شے سے دور ہوتے ہیں تو اس کا تخیلی ہیولیٰ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور تخیل میں
جتنی لطافت اور بلندی ہو گی وہ پیکر اتنا ہی صاف اور ارفع ہو گا ——— بعد ازاں جب
اس سے ملتی جلتی چیز ہمیں کہیں اور نظر آئے گی اور اس ہیولیٰ کو جب ہم اس پر منطبق
ہوتا دیکھیں گے تو ہمیں ایک خاص قسم کی مسرت محسوس ہو گی ——— (اسی کو احساس
جمال سے تعبیر کیا جاتا ہے) اس کے بعد اس چیز کی عدم موجودگی میں ہم تخیل کی امداد سے
اس چیز کے خطوط پر نیا ہیولیٰ بناتے ہیں جو گذشتہ شے کے حسن کے تمام تاثرات رکھنے
کے ساتھ ساتھ زیادہ لطیف' زیادہ بلند اور زیادہ ارفع ہوتا ہے۔ یوں اب جو چیز حسین نظر

آئے گی وہ اس ہیولیٰ پر منطبق ہو گی۔

اس سے ایک نکتہ اور بھی واضح ہوتا ہے کہ انسان میں احساس جمال ارتقا پذیر رہتا اور ذوق جمال بلند سے بلند تر کی طرف محو پرواز رہتا ہے۔ مولانا حالی کا ایک شعر بڑی خوبصورتی سے اس کی وضاحت کرتا ہے:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھئے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں؟

اس ہیولیٰ کا اظہار جب رنگ و نغمہ کی صورت میں ہو تو فن جنم لیتا ہے۔ مونا لیزا کی مسکراہٹ میں جو دل موہ لینے والی کیفیت ملتی ہے وہ کسی دنیاوی عورت میں نہیں مل سکتی۔ واضح رہے کہ لیناردو آٹھ سال کی سعی مسلسل کے بعد اس کی مسکراہٹ کینوس پر منتقل کرنے میں کامیاب ہوا تھا۔ مونا شادی شدہ تھی لیکن اس کے خاوند کو کبھی بھی اس کی مسکراہٹ میں وہ پراسرار کشش محسوس نہ ہو سکی جسے لیناردو اور اس کے بعد آج تک لوگ محسوس کرتے آئے ہیں۔

اس ضمن میں پروفیسر ایم ایم شریف نے اپنی تالیف Beauty:Objective or Subjective" میں فلسفیانہ نقطہ نظر سے خاصی دلچسپ بحث کی ہے۔

ان کے بموجب "حسن نہ تو خاص طور پر معروضی ہے اور نہ ہی خالص موضوعی۔ اگر یہ خالصتاً" معروضی ہے تو پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ فطرت کی ایک شے "کبھی اداسی، کبھی مسرت، کبھی مضحکہ خیزی اور کبھی احساس عظمت" پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے اور اگر یہ صرف ہماری فطرت ہی کی ایک کیفیت، ایک پہلو یا ایک وظیفہ ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ بطور بنی نوع انسان ہم اس کے حوالہ سے اپنے بجائے اشیاء کی تفہیم کرتے ہیں؟ شعراء چاند ستاروں سے جو انسانوں کی مانند مخاطب ہوتے ہیں اور یہ باور کر لیتے ہیں کہ وہ بھی ہمارے جیسے ہی جذبات و احساسات، خیالات و خواہشات اور کیفیات کے حامل ہیں تو اسے EMPATHY کے تصور سے واضح کیا جا سکتا ہے۔" (ص: 17)

ہم احساسی کے لفظ سے "EMPATHY" کو واضح کیا جا سکتا ہے یعنی کسی واقعہ، سانحہ، حادثہ یا شخص سے وابستہ جذبات و احساسات اور کیفیات کو خود پر یوں طاری کر لینا

کہ انسان یا تخلیق کار خود کو اس واقعہ' سانحہ' حادثہ میں شریک محسوس کرتا ہے۔ اسی طرح افراد کے رنج و غم اور خوشی و مسرت کو خود پر طاری کر لینا بھی ہم احساسی کا ایک انداز ہے۔

حسن کی ہمہ گیر اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اخلاقیات بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکی' اس ضمن میں قدیم یونانی فلاسفروں کا تو ذکر ہو ہی چکا ہے۔ ان کے بعد یورپ میں "جمالیاتی وجدانیت" کا مدرسہ فکر ملتا ہے جس کے بانی ہچسین اور شیفٹبری تھے۔ ان دونوں نے جمالیات کی روشنی میں اخلاقی قواعد بنانے کی کوشش کی' چنانچہ انہوں نے جمالیاتی حس کی بنیاد پر اخلاقی حس کی اصطلاح وضع کی۔ اس سلسلہ میں شیفٹبری کا یہ قول قابل غور ہے:

> "حسن ہم آہنگی اور مناسبت (ترتیب) کا نام ہے۔ مناسبت اور ہم آہنگی ہی حامل صداقت ہیں اور جہاں اجتماع حسن و صداقت ہو وہیں خیر ہے۔"

حسن کو شروع ہی سے اتنا بلند' اتنا لطیف اور اتنا منزہ سمجھا جاتا رہا کہ اسے کسی مقصد کے لئے استعمال کرنا یا اس میں پہلوئے استفادہ تلاش کرنا معیوب سمجھا جاتا رہا ہے۔ اسے قدر بلا واسطہ (INTRINSIC VALUE) کا حامل قرار دیا گیا۔ حسن بذات خود ایک "مقصد" ہے مگر کسی اور مقصد کے لئے ذریعہ نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ احساسات کو بالیدگی بخش سکتا ہے' روح کو سرخوشیوں سے مالا مال کر سکتا ہے' کیفیات کو انبساطی رنگ عطا کر سکتا ہے' ذہن کو ان دیکھی رفعتوں کی سیر کرانے پر قادر ہے مگر اس سے اقتصادی افادہ کی توقع رکھنا یا معاشی نقطہ نگاہ سے پرکھنا اس کا خون کر دینے کے مترادف ہے ——— اور شاید اسی لئے برک نے 'جمالیات برائے جمالیات' کا نعرہ بلند کیا تھا۔

کسی قوم کی تخلیقی شخصیات خط قلم یا مو قلم کے ذریعہ سے جس خاص نوع کی جمالیات کا اظہار کرتی ہیں وہ شعور ذات اور شعار زیست کی مظہر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ "قومی جمالیات" یا "اجتماعی جمالیات" کہلا سکتی ہے۔ قومی تہذیب کے لطیف اجزا اور اجتماعی ثقافت کے فن کارانہ عناصر قومی جمالیات میں ظہور پائے ہیں جن کا مشاہدہ خارجی اشیاء کے برعکس باطنی اور تخلیقی رویوں سے مشروط ہوتا ہے۔ قومی جمالیات فرد واحد یا محض

چند افراد کی تشکیل کردہ نہیں ہوتی بلکہ اس کی صورت پذیری طویل زمانی عرصہ پر محیط لاتعداد تخلیقی شخصیات کی تخلیقی نفسیات کی مرہون منت ہوتی ہے اس لئے یہ قوم کے احساس جمال کی مظہر قرار پاتی اور تخلیقی شعور کے لئے راہنما منارہ کا کام کرتی ہے ـــــ اسے غزل کی جمالیات کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے جس کی تشکیل میں ہزاروں شعراء نے خون جگر صرف کیا۔ غزل کی جمالیات ہمارے اجتماعی جمالیاتی شعور سے یوں ہم آہنگ ہو چکی ہے کہ غزل کا محبوب اور اس کا حسن' عشق اور ہجرو فراق ـــــ تجربہ اور مشاہدہ کی دنیا سے الگ اور غیر متعلق ہونے کے باوجود بھی جمالیاتی حس کی تسکین کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

جمالیات کے اس اجمالی مطالعہ کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کریں تو ایک بات آغاز ہی میں واضح نظر آتی ہے وہ یہ کہ یوں تو تنقید کا ہر طریقہ ہی کسی نہ کسی حد تک اظہار و ابلاغ میں دلکشی پیدا کرنے والے ذرائع کے حسن و قبح کی چھان پھٹک کرتا ہے لیکن جمالیاتی تنقید ـــــ تنقید کے دیگر دبستانوں سے اس بنا پر ممتاز ہو جاتی ہے کہ اس میں حسن اور حسن کاری کے مطالعہ کو تنقید کی اساس ہی نہیں تصور کیا جاتا بلکہ ان کے علاوہ اور کسی چیز کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا۔ اسی لئے تو جمالیاتی نقاد ادبی تخلیقات میں حسن اور دلکشی پیدا کرنے والے خصائص کے تجزیہ اور مطالعہ ہی کو اولین اور اساسی اہمیت دیتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کی اصطلاح معروف تو بے حد ہے لیکن زیادہ قدیم نہیں' حالانکہ فلسفہ حسن' فلسفہ اور حسن اتنا ہی قدیم ہے۔ جمالیات کی اصطلاح کی عمر کوئی اڑھائی سو برس بنتی ہے۔ ایک جرمن فلاسفر بام گارٹن (Baum Garten : 1714 - 62ء) نے سب سے پہلے 1737ء میں "Aesthetics" (جمالیات) کی اصطلاح وضع کی تھی۔ یہ اصطلاح زیادہ پرانی نہ سہی لیکن اس کے الفاظ بے حد قدیم ہیں کہ یہ جن دو یونانی الفاظ کا مرکب ہے ان کا مطلب ایسی شے ہے جس کا حواس خمسہ سے ادراک ممکن ہو لیکن گارٹن نے خود کو اس کے لغوی مطلب تک محدود نہ رکھتے ہوئے اس اصطلاح کو کلی طور سے فلسفہ جمال کے لئے استعمال کیا۔

اس اصطلاح کے اردو ترجمہ یعنی "جمالیات" کے ضمن میں مجنوں گورکھ پوری کا

یہ بیان قابل توجہ ہے:

"اردو پڑھنے والوں میں ایسوں کی کافی تعداد نکلے گی جو اس اصطلاح اور اس کے مفہوم کو اچھی طرح نہ سمجھ سکیں اس لئے کہ یہ اصطلاح علمی ہے اور علمی اصطلاحوں سے کسی ملک اور کسی زبان میں بھی ہر ہزاری اور بازاری مانوس نہیں ہوتا۔ جس انگریزی لفظ کے جواب میں یہ اردو لفظ گھڑا گیا ہے اس کا یہ صحیح مترادف نہیں ہے۔ انگریزی زبان میں Aesthetics جمالیات سے کہیں زیادہ جامع اور بلیغ ہے Aesthetics کے لغوی معنی ہر اس چیز کے ہیں جس کا تعلق حس سے اور بالخصوص حس لطیف سے ہو۔ اس اعتبار سے اگر اردو میں ترجمہ کیا جائے تو Aesthetics کے لئے "حسیات" یا "وجدانیات" یا "ذوقیات" بہترین اصطلاح ہو، مگر "حسیات" سے یہ مغالطہ ہوتا ہے کہ یہ نفسیات کی کوئی شاخ ہے جس کا تعلق انسان کی قوت حس اور اس کے محسوسات سے ہے اور "وجدانیات" سے ذہن معاً" تصوف کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور قیاساً" اس سے القائی یا حالی کیفیات کے معنی نکلتے ہیں اور " ذوقیات" کچھ غیر واضح اصطلاح ہو کر رہ جاتی ہے۔ Aesthetics کا موضوع حسن اور فنون لطیفہ ہے۔ اول اول ہیگل نے اس لفظ کو فلسفہ و فنون لطیفہ کے معانوں میں استعمال کیا۔ اسی رعایت سے عربی اور اردو میں اس کا ترجمہ " جمالیات" کیا گیا۔" ("تاریخ جمالیات"، ص 9، 10)

جمالیاتی تنقید کی اساس ان مظاہر حسن کے ادراک پر استوار سمجھی جانی چاہئے جن کا ادبیات میں کسی نہ کسی ذریعہ سے اظہار کیا جاتا ہے اور جمالیاتی نقاد کے بموجب جن کی پرکھ میں ہی اصل فن پارہ کی شناخت مضمر ہے۔ تخلیق کار کی شعوری کاوش سے جب حسن کی صورت پذیری ہو، کسی مخصوص انداز سے اس کا اظہار ہو تو یہ جمالیاتی تخلیق ہو گی۔ جمالیات کی مانند جمالیاتی تنقید بھی حسن اور فن میں اس کی متنوع صورتوں سے بے حد دلچسپی رکھتی ہے۔ حسن کیا ہے؟ (اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ حسن کیا نہیں ہے؟) کیا حواس سے مکمل ادراک حسن ممکن ہے؟ کیا تخلیق کار حسن کے درست اظہار پر قادر ہے؟ اور کیا قاری کسی ادب پارہ میں سے حسن کی شعاعوں کو دیکھنے اور پرکھنے کی

صلاحیت کا حامل ہوتا ہے؟ ان سوالات کے جوابات سے جمالیاتی تنقید کے معائیر کی تشکیل ہوتی ہے لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر واضح ہو جائے گا کہ بلحاظ نوعیت یہ سوالات فلسفیانہ ہیں۔

تخلیق میں حسن کی مخصوص کیفیت کی پیمائش کے لئے جمالیاتی قدر کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں بعض اوقات جمالیاتی حس کی اصطلاح بھی سننے میں آتی ہے' جس کی رو سے ہر انسان میں کسی نہ کسی حد تک حسن کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت ودیعت کی گئی ہے۔ گو ادراک حسن کے لئے انسان حواس خمسہ کا محتاج ہے لیکن اس ادراک سے وابستہ کیفیات بے حد لطیف ہونے کے باعث قلب انسان میں اہتزاز اور روح میں مستی پیدا کر سکتی ہیں۔ لطیف احساسات کے حامل افراد اور شدت احساس کے حامل تخلیق کاروں میں جمالیاتی حس نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہے۔ یہی حس پہلے تخلیق کار کے شعور و وجدان کو حسن کے کسی روپ سے متاثر کراتی ہے اور پھر اسی کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہو کر ان کیفیات' (بلکہ زیادہ بہتر کیف) کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دنیا کے سامنے ایک فن پارہ کے روپ میں پیش کرتا ہے ——— اس ضمن میں حس لطیف' مذاق سلیم' ذوق اور وجدان ایسی اصطلاحات بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ ان سب کا مطلب یہ ہے کہ صرف ان کی امداد سے انسان کسی فن پارے میں حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے۔

ان بنیادی اصطلاحات کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کرنے پر یہ تنقید کے دیگر دبستانوں سے بعض اساسی نوعیت کے اختلافات کی بنا پر یوں ممتاز ہو جاتی ہے کہ ایک تو اس میں تجزیاتی طریق کار کو بروئے کار نہیں لایا جاتا' یعنی ادب پارہ کی تشریح' تفہیم یا قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے اس کے مختلف اجزاء یا اہم خصوصیات کی تحلیل نہیں کی جاتی اور دوسرے' تعین قدر کے لئے یہ فیصلہ تو صادر کرتی ہے لیکن اسے کسی تنقیدی اصول' لسانی قانون یا فنی ضابطہ پر استوار کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی اور نہ ہی اس مقصد کے لئے ماضی کے اہم تنقیدی نظریات سے اکتساب کی سعی کی جاتی ہے ——— باالفاظ دیگر جمالیاتی تنقید محض ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے اور یہ پسند و ناپسند بھی خارجی ذرائع' یعنی مواد' موضوع یا ہیئت وغیرہ سے اظہار نہیں پاتی

بلکہ ذوق، وجدان اور حس لطیف ایسی مابعد الطبیعاتی اور مبہم اصطلاحات کا سہارا لے کر ان ثانوی عناصر کو بنیاد بنا لیا جاتا ہے جن سے اسلوب میں حسن اور دلکشی پیدا ہوتی ہے۔ جمالیاتی تنقید دراصل ادب برائے ادب کے نظریہ کی ضمنی پیداوار تھی۔ اس نظریہ کی رو سے ادب کا زندگی، اس کے متنوع مگر تلخ تقاضوں اور خارجی ماحول میں دکھ اور بدصورتی کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا اس لئے جمالیاتی تنقید کے لئے بھی زندگی اور اس کے مختلف مظاہر سے رشتہ منقطع کرنا لازم قرار پایا —— ادب برائے ادب کے نظریہ کی مانند جمالیاتی تنقید کو بھی جان رسکن (John Ruskin) کی معیار پسندی اور اخلاق پرستی کے خلاف ردعمل کا ایک انداز قرار دیا جا سکتا ہے۔ شاید اسی لئے جمالیاتی نقاد نے بھی ہر اس چیز کو مسترد کرنے پر زور دیا جو کسی طرح سے بھی حسن اور اس سے حاصل ہونے والے جمالیاتی حظ کے خلاف تھی۔

والٹر پیٹر (Walter Pater) جمالیاتی تنقید کا اہم ترین علمبردار سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف "The Renaiscance" کے دیباچہ میں جن خیالات کا اظہار کیا تمام جمالیاتی تنقید کا نچوڑ ان میں آ جاتا ہے۔ اس کے بموجب جمالیاتی نقاد کو کسی بھی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت اس امر کا تعین کرنا چاہئے کہ اس تخلیق نے اس کے ذہن پر کیسے اثرات اور نقوش چھوڑے اور ان اثرات کا اسے کس حد تک احساس رہا۔ جمالیاتی نقاد اس نوع کے سوالات دریافت کرتا ہے: یہ ادب پارہ کیا ہے؟ اس کے مطالعہ سے کیسے اثرات نے جنم لیا؟ اس سے مسرت حاصل ہوئی یا نہیں اور پھر یہ مسرت بذات خود کس نوع کی تھی؟ پیٹر کے خیال میں جمالیاتی نقاد کا یہ فریضہ بھی ہے کہ وہ ادب پارہ کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرے جو اپنے حسن کی بنا پر حظ کا موجب بنے۔ اس ضمن میں اسے جمالیاتی تاثرات کے ماخذ کی وضاحت بھی کرنی ہو گی اور ساتھ ہی اس امر پر بھی روشنی ڈالنی ہو گی کہ وہ کیسے معرض وجود میں آتے ہیں۔

دور جدید میں اطالوی فلاسفر کروچے (Croce متوفی: 20 نومبر 1952ء) کے افکار نے جمالیاتی تنقید پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ وہ جمالیات میں اظہاریت (Expressionism) کے بانیوں میں سے ہے۔ بعض امور میں وہ بھی والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے قریب آ جاتا ہے مثلاً کروچے بھی ہر نوع کی مقصد پسندی اور خارجی حقیقت

نگاری کا مخالف ہے۔ اس کی دانست میں تخلیقات کا حسن مقصد کی گراں باری کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ وہ ادب سے ہر نوع کے غیر جمالیاتی افادہ کا بھی مخالف ہے بلکہ وہ تو اس ضمن میں اس انتہا تک جاتا ہے کہ موضوع اور ذرائع ابلاغ کے شعوری انتخاب کو بھی ناپسند کرتا ہے چنانچہ اس کے خیال میں وہی تخلیق جمالیاتی قدروں کی حامل متصور ہو گی جس میں تخلیق کار نے مواد و معانی کا انتخاب شعوری طور سے کرنے کے بجائے اس معاملہ میں وجدان کو اپنا رہنما بنایا ہو۔ اس ضمن میں اس کا یہ قول بہت مشہور ہے:

"جمالیاتی کیفیات کے لحاظ سے تخلیق خالصتاً" داخلیت کی پیداوار ہے لہٰذا خارجی ذرائع سے پیش کردہ چیز فن پارہ ہوتی ہی نہیں"

کروچے نے تخلیق میں جمالیاتی کیفیت کے درست اور کلی ابلاغ پر زور دیتے ہوئے تنقید میں تجزیہ و تحلیل اور عقلی جواز کو غیر ضروری اور غیر اہم قرار دیا۔ اس کے خیال میں کسی بھی فن پارے میں حسن کا مکمل ابلاغ بذات خود اساسی قدر ہوتی ہے۔ اس لئے اس میں اخلاق' مقصد اور منطقی صداقت کی تلاش بے سود ہے۔ تخلیق کا جداگانہ جمالیاتی جہان ہوتا ہے جو اس تخلیق کے حسن سے جنم لیتا ہے۔ تخلیق کے اس جہان حسن میں عقل کا نہیں وجدان کا سکہ چلتا ہے'، وہ تجزیہ اور تحلیل کو تنقید کے لئے غیر ضروری تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں معنی و صورت' مواد و ہیئت اور اسلوب کے جملہ عناصر ناقابل تقسیم وحدت کی صورت میں ابلاغ حسن کا باعث بنتے ہیں۔ وجدان کی امداد لے کر ان سے حظ تو اٹھایا جا سکتا ہے لیکن سائنٹیفک طریقہ پر ان کی تحلیل ممکن نہیں۔

کروچے نے حصول علم کے دو طریقے بتائے پہلا اور اساسی حیثیت کا حامل علم بذریعہ وجدان اور دوسرا مگر اہمیت میں کمتر دنیاوی علوم پر استوار عقلی طریقہ سے حاصل کردہ علم! (اس سے فوراً ذہن علامہ اقبال کے تصور وجدان اور عقل کی طرف جاتا ہے) تخلیق میں کروچے نے تاثرات پر بہت زیادہ زور دیا ہے یعنی تخلیق کار اخذ تاثر کے بعد اپنے وجدان کی مدد سے ان تاثرات کو ہیئت کے سانچہ میں ڈھالتا اور اسلوب کے کیف سے تخلیق میں خاص کیفیت پیدا کرتا ہے۔ فن پارہ سے حاصل ہونے والا حظ یا جمالیاتی مسرت تاثرات اور ان کے وجدانی اظہار کی مرہون منت ہوتی ہے اور اسی کی دریافت نو نقاد کا فریضہ ہے' سو اس کے بموجب:

"تنقید دراصل، تخلیق نو ہے، فن کار تخلیق کرتا ہے نقاد تخلیق نو کرتا ہے۔ فن کار اپنی تخلیقات کا آغاز تاثرات سے کرتا ہے پھر ان تاثرات سے داخلی اظہار کی طرف آتا ہے اور پھر اس اظہار کو الفاظ، آواز یا رنگوں کے ذریعہ سے ایک فن کارانہ صورت عطا کرتا ہے"

واضح رہے کہ تاثراتی نقاد بھی تخلیق سے تاثرات کی دریافت کو تخلیق نو یا نئی تنقید قرار دیتے ہیں۔ کروچے کے خیال میں تخلیق چار مراحل کے بعد تکمیل پاتی ہے:

1- سب سے پہلے تو تخلیق کار تاثرات اخذ کرتا ہے۔
2- اس کے بعد اپنے تخیل اور ذوق جمال کی امداد سے اپنے ذہن میں باانداز وجدانی ترکیب و امتزاج سے کام لیتا ہے۔ اس عمل کو اس نے "Expression" نام دیا اور اسی نام سے اس کے نظریئے نے شہرت پائی۔
3- اس وجدانی ترکیب و امتزاج سے وہ خود بھی جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے (اور اس مسرت میں اس کے قارئین بھی شریک ہوتے ہیں)۔
4- اس کے بعد ان تمام تاثرات اور ان کی جمالیاتی ترتیب کی لفظ، رنگ یا صوت و آہنگ سے دوسروں تک ابلاغ کی منزل آتی ہے۔

گو اس نے تخلیقی عمل کو چار مدارج کے ذریعہ سے سمجھایا لیکن اس کے خیال میں نمبر2 کی اصل اہمیت ہے کیونکہ تخیل، وجدان اور ذوق جمال کا یہی وہ پراسرار عمل ہے جو تخلیق میں حسن کی جوت پیدا کرتا ہے۔ اسی لئے اس کے نزدیک تخلیق کی تاثیر ہی سب کچھ ہے۔ کروچے نے ادب اور فن کو صرف وجدانی تاثرات کے اظہار کا نام دیا ہے۔ اس لئے تخلیق کی جمالیاتی خوبیاں، منطقی تجزیہ اور عقلی تحلیل کی گراں باری کے متحمل نہیں ہو سکتیں۔ تخلیق کار اگر ابلاغ حسن میں کامیاب رہتا ہے تو اس سے قارئین مسرت محسوس کریں گے اس لئے کامیاب اظہار تخلیق کے حسن کے لئے لازم ہے۔ اسی لئے اس نے ادبیات کی پرکھ کا یہ معیار مقرر کیا، یا تو فن پارہ خوبصورت (اور اسی لئے کامیاب) ہے، ورنہ بدصورت (اور اسی لئے ناکام) ہے۔ چنانچہ اس کا یہ قول اس کے مخصوص نظریہ فن کی آئینہ داری کرتا ہے:

"عمل تخلیق انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے۔"

کروچے تخلیق کے سلسلہ میں داخلی کیفیات / باطنی احساسات اور موضوعی جمالیاتی عمل کا کس حد تک قائل تھا اس کا اندازہ اس کی اس رائے سے لگایا جا سکتا ہے:

"جب ہم پر ہمارے باطن میں ایک لفظ کا مکمل مفہوم اجاگر ہو جاتا ہے' جب ہم دو ٹوک انداز میں کسی شبیہ یا مورت کو احاطہ تصور میں لے آتے ہیں' جب ہمیں موسیقی یا دھن کی اساس مل جاتی ہے تب (ہمارے باطن ہی میں) اظہار معرض وجود میں آ جاتا ہے' نہ صرف یہ ہر لحاظ سے مکمل ہوتا ہے بلکہ اسے مزید کسی اور امر کی ضرورت بھی نہیں ہوتی لہٰذا ہمارا تکلم یا سر تال اس عمل کا خارجی اظہار ہے جو ہم پہلے سے باطن میں کر چکے ہوتے ہیں۔ ہمارا خارجی تکلم دراصل داخلی خود کلامی ہوتی ہے' ہمارا گایا ہوا گیت داخلی موسیقی کا مرہون منت ہوتا ہے۔ پیانو پر گیت گانا اور قلم یا چھینی کا استعمال (خارجی) اور ارادی افعال نظر آتے ہیں حالانکہ یہ سب کچھ ہم اپنے باطن میں پہلے سے ہی مختصر مگر تیز تر انداز میں کر چکے ہوتے ہیں"

کروچے کے اس تصور تخلیق کی رو سے تخلیق کار اور فن کار کی تخلیقی فعلیت بے معنی نظر آتی ہے کہ وہ تو داخلی عمل اور باطنی کیفیات کو محض معرض وجود میں لاتا ہے۔ تخلیقی شخصیت سے تخلیقی عمل منفی کر دینے پر شخصیت محض میکانکی بن کر رہ جاتی ہے۔

کروچے بھی —— آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں —— کا قائل ہے اور اسی لئے اس نے زبان کو بہت اہمیت دی کیونکہ ابلاغ حسن یا کامیاب اظہار اسی کا مرہون منت ہوتا ہے بلکہ اس کے بقول تو اظہار ہی زبان ہے۔

محمد علی صدیقی کی ترجمہ کی ہوئی "کروچے کی سرگزشت" کا مطالعہ کرنے پر کروچے اور اس کے تصورات پر ان "داخلی شواہد" سے روشنی پڑتی ہے جنھوں نے کروچے کے معروف جمالیاتی تصورات کی اساس فراہم کی۔ اس خود نوشت سوانح عمری میں کروچے نے ایک مقام پر اپنی اس خواہش کا اظہار کیا ہے:

"میں ایک نئی تنقید اور ایک نئی تاریخ تخلیق کرنا چاہتا ہوں۔ یہ تشکیل عمومی کردار میں نئی ہو گی اس کا یہ مطلب ہو گا کہ میں فن کے اس تصور کو مکمل کرنا چاہتا ہوں جو میرے پاس سب سے پہلے ایک مجرد علیحدگی کی شکل میں

آیا تھا ---" (ص:109)

کروچے ڈی سینکٹس کا بے حد مداح تھا' یوں سمجھئے کہ اس کے لئے ڈی سینکٹس کی وہی حیثیت تھی جو علامہ اقبال کے لئے مولانا رومی کی تھی۔ کروچے نے ڈی سینکٹس کا یہ قول نقل کیا ہے:

"فلسفہ کے بغیر کوئی علم نہ تو تنقید بن سکتا ہے اور نہ تاریخ بلکہ اس کی حیثیت ایک بے ہیئت مادہ جیسی ہو گی (ص:110)

جمالیاتی تنقید کے اس اجمالی جائزہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اسے پائیدار اساس پر استوار کرنے کی کوشش نہ کی گئی۔ اس کا کل سرمایہ تاثرات' احساسات' وجدان اور جمالیاتی حس جیسی اصطلاحات ہیں جن کے مفاہیم میں کسی طرح کی قطعیت نہیں پیدا کی جا سکتی۔ اس پر مستزاد ان سے وابستہ ابہام جیسی شاعرانہ پراسراریت ——— اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جلد ہی اس تنقید کا طلسم باطل ہونے لگا۔ ادھر یورپ میں فطرت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی ادبی تحریکوں اور انکے ساتھ تنقید کے مارکسی اور نفسیاتی دبستانوں نے بھی اس پر کاری ضرب لگائی۔ خصوصیت سے مارکسی ناقدین نے تو دل کھول کر اس کی مذمت کی۔ ادھر نفسیات نے تاثرات احساسات اور وجدان وغیرہ پر لاشعوری اور جنسی زاویوں سے یوں نئی روشنی ڈالی کہ یہ اصطلاحات اپنی پراسرار شاعرانہ دلکشی سے عاری ہو کر کچھ اور ہی نظر آنے لگیں ——— آج تنقید کا یہ دبستان فعال نہیں بلکہ اب اسے محض تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ تنقید کی تاریخ میں جمالیاتی تنقید کا اب محض ایک روعمل کی حیثیت سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس کے جو کچھ اثرات ہوں گے' وقتی ثابت ہوئے۔ مزید برآں جدید شاعری اور ادبیات میں ہیئت اور زبان و بیان کے ضمن میں جو تجربات کئے جا رہے ہیں ان کی تفہیم و تحسین کے لئے جمالیاتی حس اور وجدان وغیرہ سے کام نہیں چل سکتا۔ چنانچہ جدید ادبیات کے اس دور میں جمالیاتی تنقید کے رہے سہے اثرات بھی ختم ہو چکے ہیں۔ دیکھا جائے تو یہی کروچے نے بھی کیا کہ وہ تنقید کو فلسفہ کی سطح پر لے آیا بالکل ارسطو کی مانند ——— جس نے تنقید کی اولین "بوطیقا" عطا کی اس کی مانند کروچے نے بھی "اظہاریت" کی صورت میں جدید عہد کی تنقیدی "بوطیقا" مدون کی جس کے بارے میں اپنی خود نوشت میں اس کا یہ کہنا ہے:

"میرے یہاں روحانی یک جہتی پر اصرار بڑھ رہا تھا اور جمالیات میں نظریہ وجدان کا اثبات واضح ہو کر ایک قسم کی ترنگ میں ڈھل چکا تھا۔" (ص: 126)

ایلیٹ کی مانند کروچے بھی ماضی کو یکسر مسترد کرنے کے برعکس اس کی "مافیت" کے لئے جذبہ احترام رکھتا ہے سو اس کے بقول:

"سچ خود کو ہمیشہ کے لئے کسی ایک کھونٹی سے باندھے رکھنے کی اجازت نہیں دے سکتا۔ یہ حقائق مجھے تلقین کرتے ہیں کہ اپنی موجودہ فکر کے بارے میں جذبہ انکسار سے کام لوں کیونکہ آنے والے کل میں یہ فکر فرومایہ نظر آئے گی اور درستی کی محتاج ہو گی۔ ساتھ ہی ساتھ حقائق مجھے تلقین کرتے ہیں کہ میں اپنے گزرے ہوئے کل یا ماضی کے وجود کی طرف بھی مہر انگیز نظروں سے دیکھوں، چاہے ماضی میں میرے خیالات آج کے مقابلہ میں کتنے ہی گئے گزرے کیوں نہ ہوں کیونکہ ان خیالات میں بھی صداقت کی کچھ حقیقی رمق ضرور تھی۔ اگلے فلاسفر کے لئے میرا جذبہ انکساری، محبت اور ایک قسم کے تقدس میں تبدیل ہونے لگا ہے" (ص: 127)

"کروچے کی سرگزشت" کے مترجم محمد علی صدیقی نے کروچے کے تصور ادب و نقد کے جو عناصر ترکیبی پیش کئے وہ درج کئے جاتے ہیں:

1- "فنی شہ پارے کو اس کی باطنی اصلیت میں دیکھنا چاہئے۔ دیکھا یہ جائے کہ خود شاعر یا فن کار کے ذہن میں شہ پارہ کی تجلی کس طور ہوئی ہے۔ تیار شدہ "شے" کے طور سے اس کے مادی نتائج دیکھنے سے کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔ ادبی تنقید میں کامیابی، روپیہ، شہرت، انبساط اور موقع پسندی کا گزر ہونا مکروہ ہے۔

2- عصری روح، ذاتی زندگی اور حد یہ ہے کہ فن کار کی نفسی کیفیت کی روشنی میں کسی فنی شہ پارہ کو دیکھنا بھی غلط ہے۔

3- کوئی ادبی تخلیق چاہے تاریخی اہمیت کی حامل ہو یا وہ معاشی حقیقت ہو، خطابت و تبلیغ کے لئے صحیح موضوع ہو یا حب الوطنی کے جذبے کی ترقی چاہتی ہو، ادبی تنقید کی بحث سے خارج ہے۔ ادبی تنقید کا محور "جمالی قدر" ہے۔ اس تنقید میں ادب اخلاقیات کے باب میں غیر جانبدار نہیں ہے، بلکہ اس سے آزاد ہے۔

4- ایک ادبی شہ پارہ روح کی زندگی میں ایک انفرادی لمحہ ہے۔ ایک قسم کا وجدان ہے اور اس لئے اس کا مطالعہ دیگر شہ پاروں کو پرے رکھ کر کرنا چاہئے۔ اس تنقید میں اصناف کا کوئی تصور نہیں ہے۔ ایک شاعر کی نظم اس شاعر کی زندگی کا ایک لمحہ ہے تاکہ وہ شاعر تاریخ شاعری کا ایک لمحہ بن جائے۔

5- فنی شہ پارہ ایک امتزاج کا نام ہے۔ روح کا نیا لمحہ' اس مرکب کے عناصر ترکیبی پر بحث و تمحیص ادبی تنقید کے لئے بیرونی عنصر ہے۔

6- موازنہ تحقیق کا عام اصول ہے۔ نام نہاد تقابلی ادب کوئی الگ چیز نہیں ہے بلکہ یہ صرف ایک طریقہ کار ہے جسے خاص خاص مواقع پر استعمال کرنا چاہئے۔

7- شاعر کے خیالات کا مطالعہ یا اس کی بوطیقہ بہت دلچسپ بات ہے لیکن اس کی مدد سے شاعر کا فن متعین نہیں ہو سکتا۔ بعض اوقات شاعر اپنی تخلیقی رو میں ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جو اس کے پروگرام میں نہیں تھا۔ ٹیسو (Tasso) نے مذہبی رزمیہ لکھنا شروع کیا تھا' لیکن اس کا انجام ہولناک میلو ڈرامے پر ہوا۔ بعض اوقات شاعر کے خیالات یا اس کی بوطیقہ نغمگی کو مجروح کرتے ہیں جس طرح ڈانٹے کے یہاں نغمگی کا فقدان نظر آتا ہے۔

8- ہر فن کی مخصوص زبان اور ٹیکنیک ہوتی ہے۔ ادبی تنقید انفرادی تخلیق کے سوتوں کو تلاش کرنے اور فن کار کے انفرادی طریقہ اظہار کے خاص پہلوؤں کا انتخاب اور ان پر تبصرہ کرنے کا نام ہے۔ اظہار اور ترسیل کے درمیان بڑا بعد ہے۔

9- ادبی تنقید کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ وہ امتزاج کے اندر موجزن جذبے کی تلاش کرے۔

10- نقاد کا فرض ہے کہ وہ خالص اور غیر خالص ہیئت کا فرق ظاہر کرے' زندہ اور مردہ فن میں تمیز پیدا کرے۔

11- انسانی زندگی کے نئے تجربات اور اس کی ارتقائی صورتیں ادبی تنقید کی تطہیر کرتی رہتی ہیں۔ اس لئے ادبی تنقید کوئی حرف آخر نہیں جو ہر زمانے کے لئے سچ کی حیثیت رکھتا ہو۔ ہر نئی نسل ماضی کو اپنے طور پر سمجھنا چاہتی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ پرانی تنقید سے روگردانی بھی نہیں کر سکتی۔ سائنسی کاوشوں کی طرح

ادبی تنقید بھی ایک زنجیر کی مانند ہے جس میں ہر رائے دوسری رائے سے مربوط ہونی چاہیے۔ کسی نسل کے تنقیدی پیمانے خلا سے وارد نہیں ہوتے بلکہ اگلی نسلوں کے اصولوں سے انحراف یا ان پر اضافے ہوتے ہیں۔

12- اگر فن پارہ کو عجیب قسم کا انفرادی وجدان سمجھ لیا جائے تو ادب کی تاریخ لکھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ادب کی تاریخ صرف اسی طرح لکھی جا سکتی ہے کہ ادیبوں پر الگ الگ مضمون جمع کر دیے جائیں۔" (ص 50 - 48)

کیا اردو میں جمالیاتی تنقید ہے؟

میرے خیال میں اردو میں بحیثیت ایک دبستان جمالیاتی تنقید کبھی بھی نہیں رہی البتہ انفرادی ناقدین کے ہاں ذاتی میلان کے طور پر اس کا مطالعہ ممکن ہے۔

جمالیاتی تنقید میں ذاتی پسند و ناپسند کو جو اہمیت حاصل ہے اس کی بنا پر تذکروں کی تنقید کے کچھ پہلو (بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بعض آراء) جمالیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہیں' تذکروں میں باقاعدہ تنقید نہ ہوتی تھی' نہ متعین ادبی مباحث اور نہ اظہار و ابلاغ کے قواعد ــــــ اس لئے تذکرہ نگاروں کی آراء ــــــ چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر ــــــ ذاتی پسند و ناپسند کا اظہار تھیں۔ فارسی کے زیر اثر مذاق لطیف اور ذوق سلیم وغیرہ کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے اور تذکروں کی بیشتر آراء اسی محور پر نظر آتی ہیں۔ اشعار کی پسند میں جن خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا' کسی حد تک جمالیاتی تنقید کی حدود میں آ جاتے ہیں۔ تذکرہ نگار حسن زبان پر سب سے زیادہ توجہ دیتے ہوئے بالعموم خیال پر طرز ادا کو فوقیت دیتا تھا۔ وہ الفاظ کے حسن سے جیسے مسحور سا ہو کر رہ جاتا تھا۔ نظیر اکبر آبادی کی ناپسندیدگی کا ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ اس نے بقول شیفتہ بہت سے ایسے الفاظ بھی استعمال کئے جو بازاری لوگوں کی زبان کا حصہ تھے۔ باالفاظ دیگر وہ تذکرہ نگاروں کے جمالیاتی معیار پر پورا نہ اتر سکا۔

تذکروں کی اس عمومی مثال کے بعد اردو کے دیگر ناقدین کے ضمن میں جمالیاتی تنقید کا بھی رومانی تنقید ایسا حال ہے اور جنہیں رومانی نقاد کہا جاتا ہے' انہی میں بعض اوقات جمالیاتی تنقید کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

نیاز فتح پوری کی تنقید کو اردو میں جمالیاتی تنقید کا سب سے اہم اور اچھا نمونہ قرار

دیا جا سکتا ہے۔ "انتقادیات" میں انہوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی:

"جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقادی نگاہ ڈالتا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا' وہ ذہن سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں؟ بیان خوہ حسن و عشق کا ہو یا نہر کی پن چکی کا' اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے' وہ واقعی الفاظ سے ادا ہوتا بھی ہے یا نہیں۔" (جلد اول ص:239)

ایک اور موقع پر یوں لکھا:

"اس کو (یعنی نقاد کو) صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہئے اور سمجھ لینا چاہئے کہ جو کچھ میں کہتا ہوں' وہی صحیح ہے۔" (ص:22)

یہ خیالات اور پھر تنقید میں ان کا عملی اظہار نیاز فتح پوری کو والٹر پیٹر کے قریب لے آتا ہے۔

نیاز کے بعد عابد علی عابد نے بھی اپنی تنقید میں ادب پاروں کے جمالیاتی اوصاف کی تلاش پر بطور خاص زور دیا۔ وفات کے بعد طبع ہونے والی کتاب "اسلوب" میں عابد نے تمام مباحث کو جمالیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں سمیٹا ہے۔

اگرچہ معاصر ناقدین نے عابد علی عابد کی تنقید پر کوئی بہت زیادہ توجہ نہ دی حالانکہ جمالیاتی معیار نقد کے لحاظ سے ان کی عملی تنقید میں خاصے کارآمد نکات مل جاتے ہیں مثلاً "انتقاد کا منصب" میں وہ لکھتے ہیں:

"ادب بالخصوص شعر فائن آرٹ ہے اور اس کی صفت مخصوص حسن ہے اس حسن کا تجزیہ کرنا انتقاد کا منصب ہے" ("انتقاد" ص:15)

اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہیں:

"حسن موجود ہو یا مخلوق اسی کا تجزیہ کرنا ادبیات کے نقاد کا فرض ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ادب میں حسن کہاں ہوتا ہے اس کا جواب یہ ہے کہ پیکر میں' شکل میں' انداز نگارش میں' بیان میں --- حسن میں مدارج نہیں ہوتے بلکہ وہ تکمیل کا دوسرا نام ہے۔ اس لئے ماننا پڑے گا کہ اس کا تعلق صرف

آرٹ کی شکل اور پیکر سے ہے ---- ادبیات میں سب سے مشکل اور پیچیدہ
صنف شعر ہے جب آپ اس کے حسن کا تجزیہ کریں گے تو گویا اس کی نگارش
اور اظہار کا تجزیہ کریں گے" ("انتقاد" ص: 20 - 18)

جمالیاتی تنقید میں مواد پر اظہار کو ترجیح دی جاتی ہے۔ ترجیح کیا اصل اہمیت ہی اظہار اور اس کے بنیادی وسیلہ یعنی اسلوب اور اس کے تشکیلی عناصر کو دی جاتی ہے۔ اس حد تک کہ اسلوب اور حسن کاری گویا مترادف قرار پا جاتے ہیں۔ اسلوب کے ساتھ تخلیق میں دوسری اہم چیز اس کی صورت پذیری ہوتی ہے یوں تکنیک اور ہیئت کے مسائل بھی اس کے دائرہ کار میں آ جاتے ہیں چنانچہ سید وقار عظیم نے اپنے مقالہ "جمالیاتی تنقید" (مشمولہ: "فن اور فن کار") میں جمالیاتی تنقید کے اس پہلو پر بطور خاص زور دیا ہے:

"جمالیاتی تنقید کو عام طور پر فن یا ادبی تخلیق کے مواد کے مقابلے میں
اس کی ہیئت کی تنقید کہا گیا ہے اور یہی چیز اس کے اور تنقید کی دوسری سمتوں
کے درمیان امتیاز کا سب سے بڑا وسیلہ ہے۔ کوئی تنقید جو محض مواد کی تنقید
ہے اور مواد کی تنقید کرتے وقت اس بات کو پیش نظر نہیں رکھتی کہ مواد کس
طرح پیش کیا گیا ہے، فنی تخلیق کو بہتر بنانے میں اس کی رہنمائی نہیں کرتی اور
تنقید اگر یہ نہیں کرتی تو وہ گویا اپنے منصب کی نفی کرتی ہے۔ جمالیاتی تنقید یہی
کام کرتی ہے اور یہی کچھ کرنے کی بنا پر اپنا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے اور اسے
دوسری طرح کی تنقید پر برتری اور فوقیت بھی حاصل ہو جاتی ہے"

—— آخری سطروں میں جس طرح سے جمالیاتی تنقید کی "برتری اور فوقیت" ثابت کی گئی ہے وہ اب خاصی مبالغہ آمیز محسوس ہوتی ہے۔ اول تو مواد سے صرف نظر کے بعد کوئی بھی تنقیدی تصور کلیتا" اپنی افادیت تسلیم نہیں کرا سکتا مزید برآں نفسیات، مارکسیت، ساختیات اور اسلوبیات جیسے تصورات نے اب مواد، ہیئت اور اسلوب کے سلسلہ میں جو جو موشگافیاں کی ہیں ان کی بنا پر اب کروچے کی اظہاریت کا طلسم ٹوٹ چکا ہے۔ چنانچہ مواد سے صرف نظر کی بنا پر جمالیاتی تنقید خاصی یک طرفہ، مجمل اور نامکمل نظر آنے لگی ہے۔ واضح رہے میں نے لفظ نامکمل استعمال کیا ہے با...

اسلوب نقد میں تاثرات کی تخلیق نو:

تاثراتی تنقید
(IMPRESSIONISTIC CRITICISM)

"یہ بالکل بجا ہے کہ اشیاء کا ان کے اصل روپ میں مشاہدہ مقصد تنقید ہے اور ان کے اصل روپ کو دیکھنے کا مطلب ان کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار ہے۔"

والٹر پیٹر کا یہ قول اس امر کا غماز ہے کہ تاثراتی تنقید کو جمالیاتی تنقید کی غلو پسندی نے جنم دیا۔ جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کو خاصی اہمیت دی جاتی تھی تاہم نقاد کے لئے ادب پارہ سے پیدا ہونے والے تاثرات کی تفہیم اور ان کے بیان کو ضروری سمجھنے کے باوجود حسن کاری کے دیگر ذرائع پر بھی خصوصی توجہ دی جاتی تھی ---- بلکہ حسن کاری کے انداز کی تفہیم ہی تاثرات کا جواز بنتی تھی۔ اس کے برعکس تاثراتی تنقید میں سے "تاثرات" خارج کر دیئے جائیں تو باقی کچھ نہیں بچے گا۔

تاثراتی تنقید کو جداگانہ دبستان کی حیثیت سے مشہور کرانے میں امریکی نقاد جوئیل سپنگاران (Joel Spingaran) کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ جس نے 1910ء میں کولمبیا یونیورسٹی میں تقریر کے دوران "New Criticism" کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے اس کے اساسی اصولوں کی وضاحت کی تھی۔ اس کی تحریروں سے یوں معلوم ہوتا ہے گویا تاثراتی تنقید' تنقید کے تمام دبستانوں کے خلاف رد عمل ہے۔ اس نے بیشتر دبستانوں پر طرح طرح کے اعتراضات کئے مثلاً: قدیم روایتی تنقید قاری کو شعری اصولوں اور ردیف و قوافی میں الجھا دیتی ہے تو تاریخی تنقید تخلیق کار کی شخصیت سے بہت دور لے جا کر زمانہ

تخلیق میں گم کر دیتی ہے' جبکہ نفسیاتی تنقید تخلیق کار کے حالات زیست اور نجی کوائف میں اتنی دلچسپی لیتی ہے کہ قاری کا ذہن شعر سے جنم لینے والے تاثرات کی صحیح اور درست قبولیت سے محروم رہتا ہے۔ سپنگاراں کو اس پر بھی سخت اعتراض ہے کہ تخلیقات کی تفہیم میں نقاد دیگر علوم سے کیوں امداد لے کیونکہ تخلیق کار کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث کرنا تاریخ اور عمرانیات کے طالب علم کا کام ہے نہ کہ ادبی نقاد کا! اسے تو بس ایک تخلیق دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسری تخلیق کی جنم دہی سے فن کا جہان نو تخلیق کرنا ہے۔ اسی لئے تو اس نے اپنے طریقہ تنقید کو "تنقید جدید" اور "تخلیقی تنقید" سے موسوم کیا۔

اس نے اپنے ایک بہت ہی مشہور مضمون "Creative Criticism" میں ایک تاثراتی نقاد اور ایک ازعانی (Dogmatic) نقاد کے فرضی مکالمہ سے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی:

"کسی تخلیق سے تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کرنا ---- ایک تاثراتی نقاد کے لئے صرف یہی منصب تنقید ہے' ایک تاثراتی نقاد اپنے طریق کار کی کچھ یوں وضاحت کرے گا:

"یہ ایک خوبصورت نظم ہے۔ فرض کیجئے یہ شیلے کی "Prome thus Unbound" ہے۔ اس نظم کے مطالعہ سے میرے دل میں خوشی کی ترنگ پیدا ہوتی ہے۔ میری اس مسرت میں نظم پر فیصلہ پنہاں ہے۔ اب بھلا اس سے بڑھ کر بہتر اور کون سا معیار پیش کیا جا سکتا ہے؟ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے' میں تو صرف یہی بتا سکتا ہوں کہ اس نظم نے مجھے کیسے متاثر کیا اور پھر مجھ میں اس کے مطالعہ سے کن تاثرات نے جنم لیا۔ دیگر حضرات اس سے اور نوعیت کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے اپنے مخصوص انداز سے کریں گے اور میری مانند انہیں بھی ان تاثرات کے اظہار کا حق ہے۔

اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ بذات خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کر لیں گے۔ بس! تنقید کا یہی فن ہے

اور اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں"

——اور اسی لئے اس نے اسے "تخلیقی تنقید" کہا تھا۔

اس انتہا پسندی سے قطع نظر، اگر عمومی لحاظ سے دیکھا جائے تو تنقید سے تاثرات کبھی بھی خارج نہیں رہے اور نقاد کی ذاتی پسند و ناپسند ہر حال میں اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔ پھر بعض نقادوں نے اپنے تاثرات پر خصوصیت سے بھروسہ بھی کیا ہے چنانچہ ڈیوڈ ڈیشز (David Daisches) نے چارلس لیمب (Charles lamb) ولیم ہیزلٹ (William Hazilett) ڈی کوینسی (De Quincy) گوئٹے (Goetey) کارلائل (Carlyle) اور اناطول فرانس (Anatole France) وغیرہ کئی معروف نقادوں کے یہاں تاثرات کی خصوصی ترجیح کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ بھی اس بنا پر سپنگاراں کی مانند تاثراتی نقاد نہیں کہلا سکتے کہ انہوں نے محض تاثرات کو اپنی تنقید کی بنیاد یا نظام فکر کا مرکز نہیں بنایا بلکہ تاثرات کو اصول و قوانین اور فنی خوبیوں کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی۔ یوں ان کی تنقید محض دل کی ترنگ اور موج میلے سے بلند ہو کر فنی قیود کے سانچے میں ڈھل کر نکھری تاثرات اس میں غازہ کا کام تو دے سکتے ہیں، روح کا ہرگز نہیں۔

سپنگاراں کے بعد جان کرورین رسم (John Crowe Rensom) کا نام خصوصی تذکرہ چاہتا ہے جس نے سپنگاراں کی وضع کردہ اصطلاح "تنقید جدید" کی اس سے بہتر طور پر تعریف اور وضاحت کرتے ہوئے اسے تنقید کا نیا نظام فلسفہ قرار دیا۔ اس کے خیال میں ادب کا مطالعہ مخصوص نوعیت کا تجربہ ہے۔ یہ تجربہ آپ اپنا انعام ہے۔ اس لئے اسے مقصود بالذات سمجھتے ہوئے دیگر اخلاقی، تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی امور سے خلط ملط نہ کرنا چاہئے، ورنہ ان کا بوجھل پن ادب سے وابستہ تجربے کے حسن کو داغدار کر دے گا۔ اس کے بموجب اپنی نوعیت کے لحاظ سے شعری تجربہ ایسا منفرد اور یکتا ہوتا ہے کہ اس کی سالمیت کے لئے اس کا دیگر امور زیست سے ماوری رہنا ضروری ہو جاتا ہے۔

چنانچہ اسنے اپنے ایک مقالہ "Poets Without Laurels" میں ادب سے وابستہ اخلاقی مقاصد کی تکذیب کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا:

"ابھی تک بالعموم یہ تسلیم نہیں کیا جاتا کہ ایک جمالیاتی تجربہ اخلاقی امور یا افادہ بخش مقاصد سے بلند رہتے ہوئے اپنی ذات ہی میں واحد اور مکمل

تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن آج کا شاعر شدومد سے اس امکان سے اظہار دلچسپی
کرتا ملتا ہے چنانچہ اس نے خالص جمالیاتی اور فن کارانہ تاثرات کے تحفظ کی
خاطر ہر نوع کی سماجی ذمہ داریوں سے خود کو بری الذمہ قرار دے لیا ہے ----
اب شاعر اپنے ---- (شعری) پیشے کی حد تک مقاصد' خدا یا مادر وطن' سب سے
لاتعلق ہے اور اس طرح اپنی علیحدگی اور لاتعلقی کی بنا پر اس نے اپنے فن کی
تطہیر کر لی!" (Literary Criticism in America P. No 275)

اس مقالہ میں اس نے ان شعراء کی دل کھول کر حمایت کی جنہوں نے شاعری کو
تمام مقاصد سے آزاد کر لیا۔ وہ ایسی شاعری کو خالص شاعری قرار دیتے ہوئے یوں رقم
طراز ہے:

"یہ سوائے شاعری کے اور کچھ بھی نہیں' یہ شاعری برائے شاعری ہے
اور اس سے کوئی اخلاقی درس حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ایسی شاعری کے
بارے میں یہ بھی طے شدہ تھا کہ اسے قبول عام کا تاج نصیب نہ ہو گا۔ قدیم
ادب کے دلدادہ قارئین کے لئے مطالعہ ادب میں اخلاق اور جمالیات محرکات
کی صورت اختیار کر جاتے ہیں جبکہ صرف خالص جمالیاتی اثرات کا خواہاں ہی
جدید شاعری کا گاہک بن سکتا ہے۔ جدید شاعر تو خود بھی صرف شاعر ہی بن کر
رہنا چاہتا ہے۔" (ایضاً ص: 276)

اس دبستان کے ان دو اہم ترین نقادوں کے خیالات سے تاثراتی تنقید کی اساسی
خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ یہ دبستان غالباً تمام تنقیدی دبستانوں میں سب سے زیادہ
نزاعی ہی نہیں بلکہ سبھی دبستانوں سے وابستہ نقادوں نے اس کے خلاف آواز بلند کرنے
میں کوئی کسر بھی نہ چھوڑی۔ مثلاً مارکسی نقاد اسے سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری پر محمول
کرتے ہیں کیونکہ اگر تنقید محض انفرادی تاثرات ہی کے ابلاغ کا نام ہو تو ادب طبقاتی
کشمکش میں اپنا جائز کردار ادا نہیں کر سکتا۔

ہمارے ہاں بالعموم تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کو مترادف سمجھ کر ایک ہی سانس میں
ان کا نام لے دیا جاتا ہے۔ یہ رویہ اتنا عام ہے کہ معروف ناقدین بھی ایسا کر جاتے ہیں
یوں دونوں کے اساسی خصائص خلط ملط ہو جانے سے ایک کی خصوصیات دوسرے سے

منسوب ہو جاتی ہیں۔

دائرہ کار کے لحاظ سے جمالیاتی کے مقابلہ میں تاثراتی تنقید خاصی محدود ہے کہ اس میں صرف اور صرف تاثرات سے ——— اور وہ بھی بہت محدود پیمانہ پر ——— سروکار رکھا جاتا ہے جبکہ جمالیاتی تنقید کی اساس ایک باضابطہ فلسفیانہ نظام فکر پر استوار ہے' ایسا فلسفہ جو قدامت میں یونان تک جاتا ہے۔ جمالیات کے وسیع کل میں تاثرات بھی شامل ہیں جبکہ تاثراتی نقاد کے لئے تخلیق کا جمالیاتی تجربہ (اگر وہ اسے درخور اعتنا جانے) جمالیات کے فلسفیانہ اصولوں کے برعکس محض شخصی تاثرات پر استوار ہو گا۔ اس لئے تخلیق کی تحسین میں تاثراتی تنقید خاصی مجمل اور خام ثابت ہوتی ہے۔

بحیثیت مجموعی تاثراتی تنقید کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں ادبی تنقید کے بنیادی مقصد یعنی ادب میں تعین قدر کو تسلیم نہیں کیا جاتا اگر ادب کو محض تفنن طبع کا ذریعہ سمجھتے ہوئے اس سے اخذ تاثر کی توقع رکھی جائے تو پھر تاثراتی تنقید اپنے وجود کا جواز مہیا کر دیتی ہے لیکن ادب سے محض تاثرات کے علاوہ مزید توقعات کی وابستگی پر یہ تنقید بہت محدود ثابت ہو کر ناکام رہتی ہے۔ علاوہ ازیں کسی عمومی معیار کے فقدان کی بنا پر ہر نقاد بقدر ہمت اوست' مختلف النوع تاثرات کو جیسے چاہے بیان کر سکتا ہے جس کے نتیجہ میں ایک ہی فن پارہ کے بارے میں اچھے برے اور متناقص تاثرات سے قاری فن پارے کو سمجھنے کے بجائے مزید الجھنوں کا شکار ہو سکتا ہے۔

سپنگاراں اس امر پر بہت زور دیتا ہے کہ تاثراتی نقاد کو خیالات کی صحت یا غلطی کی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوئی ضرورت نہیں' خیالات کی پرکھ نقاد کا نہیں' فلسفی کا کام ہے۔ گویا تاثراتی تنقید میں مواد کی کوئی اہمیت نہیں لیکن ایک باشعور نقاد کے لئے یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ زندگی کے کسی مسئلے کے بارے میں سرے سے کوئی رائے ہی نہ رکھتا ہو۔ اگر ادب میں ابلاغ ہے تو وہ یقیناً کسی بات' خیال' تجربہ یا نقطہ نظر کا ابلاغ ہو گا۔ اس لئے کوئی بھی باشعور قاری یا نقاد محض ان تاثرات پر جو کہ ادب پارہ کے وقتی اثر کی بنا پر زیادہ شدید بھی ہو سکتے ہیں' کیسے بھروسہ کر کے اور صرف انہیں کے اظہار کو کیوں کر "تخلیقی تنقید" قرار دے سکتا ہے؟ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ نقاد (یا قاری) اپنے شعوری مطالعہ اور زندگی کے مشاہدے سے چشم پوشی کر کے صرف مصنف کی ہمنوائی میں ادب پارہ کو

قبول کر کے اپنے تاثرات بیان کر دے۔

اس لحاظ سے تو خود ادبی تنقید کی اہمیت' منصب اور افادیت بھی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ جو تنقید ہنگامی تاثرات کی پیداوار ہو' اس سے بھلا افادیت کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے؟ پھر تاثرات خوشگوار ہی بھاتے ہیں۔ ایک اعلیٰ فن پارہ اگر خوشگوار تاثرات پیدا کرنے میں ناکام رہے تو اس کا تاثراتی تنقید میں کیا مول پڑے گا؟

کلیم الدین احمد نے "اردو تنقید پر ایک نظر میں" فراق گورکھپوری کی "اندازے" پر بحث کرتے ہوئے "تاثراتی تنقید" کی شدید مخالفت کرتے ہوئے لکھا:

> "تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے۔ انگریزی میں پیٹر نے اس رنگ میں تنقید لکھی تھی اور کچھ دنوں تک یہ رنگ کافی مقبول ہو گیا تھا لیکن بہت جلد یہ حقیقت ظاہر ہو گئی کہ یہ غیر ذمہ دارانہ قسم کی چیز ہے۔ اس میں لکھنے والا اپنے ذاتی تاثرات کا بیان کرتا ہے جس کو اس فنی کارنامے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا جس کے متعلق وہ لکھتا ہے۔ یہ تاثرات لکھنے والے کی شخصیت' اس کی دماغی ساخت' اس کی معلومات' اس کی سلامت روی یا بے راہروی اور اسی قسم کی بہت سی متعلق اور غیر متعلق چیزوں سے وابستہ ہوں گے۔ پھر کسی دو شخص کے تاثرات ایک طرح کے نہیں ہوتے۔ معلوم نہیں آپ نے پیٹر کی مونا لیزا پر "تنقید" پڑھی ہے یا نہیں۔ یہ تاثراتی تنقید کی اچھی مثال ہے۔ آپ کو بہت کچھ لکھنے والے کے متعلق تو معلوم ہو جاتا ہے لیکن مونا لیزا کے متعلق کچھ بھی نہیں۔ صرف یہی پتہ چلتا ہے کہ پیٹر وہ تصویر پسند تھی اور اس نے اس کے جذبات کو بھڑکایا تھا۔ وہ اپنے معنی مونا لیزا میں پروتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ اس تصویر کا مخصوص حسن کیا ہے اور اگر یہ تصویر اچھی ہے تو کیوں اچھی ہے؟ اور پھر وہ اس کی تکنیک کے بارے میں بھی کوئی تشفی بخش بات نہیں کہتا۔ تاثراتی تنقید کی یہی مخصوص کمی ہے کہ اس کا مرکز نقاد کی شخصیت ہوتی ہے فنی کارنامہ نہیں ہوتا۔ اس میں تعلق ہوتا ہے بے تعلقی نہیں ہوتی۔ اس میں تاثرات کا دھندلکا ہوتا ہے سمجھ بوجھ کی روشنی نہیں ہوتی۔ فوری جذبات کا ابھار ہوتا ہے ذہنی توازن نہیں ہوتا'

ضبط نہیں ہوتا، احتیاط نہیں ہوتی، اس میں اضطراری کیفیت ہوتی ہے، باقی رہنے والا احساس حسن و خیر، صداقت نہیں ہوتا" (ص 54 - 352)

"اردو تنقید کا ارتقا" میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

"اردو تنقید کی تاریخ میں بھی تاثراتی تنقید کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر آ جاتی ہیں۔ سب سے پہلے تو اردو میں داد دینے کی وہ روایت ہی موجود ہے جس کا سلسلہ مشاعروں سے شروع ہوا تھا۔ اس روایت کے اثرات تذکروں میں بھی ملتے ہیں اور دوسرے نقادوں پر بھی اس کا اثر ہے۔ حالی، شبلی تک کے یہاں کہیں کہیں اس کے اثرات موجود ہیں۔ ان کی تنقید میں بھی داد دینے کا پہلو ملتا ہے لیکن ان کے بعد سب سے زیادہ جن نقادوں کے یہاں یہ خصوصیت نمایاں ہے وہ امداد امام اثر اور مہدی افادی ہیں۔ مہدی افادی کی تنقید کو مجنوں گورکھپوری نے پیڑ کی طرح ارتسامی (تاثراتی) بتایا ہے۔ امداد امام اثر کا بھی یہی انداز ہے۔ انہوں نے صفحے کے صفحے اس کے لئے وقف کر دیئے ہیں۔ ان کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی تنقید میں بھی اسی رنگ کی جھلکیاں مل جاتی ہیں" (ص: 355)

نیاز فتح پوری کے ہاں بھی تاثرات سے دلچسپی ملتی ہے چنانچہ ان کے خیال میں:

"شاعری صرف تاثرات کی زبان ہے --- یہ گفتگو کوئی معنی نہیں رکھتی کہ ان تاثرات کی نوعیت کیا ہے چہ جائیکہ اخلاقیات اور مذہبیات وغیرہ کی بحث چھیڑنا کہ اسے تو شاید کوئی پیغمبر بھی گوارا نہ کرے اگر وہ شعر کہنے پر آ جائے" ("انتقادیات" جلد ا ص: 338)

شائد اسی لئے ڈاکٹر عبادت بریلوی کے بقول:

"وہ پہلے نقاد ہیں جس نے تاثراتی تنقید کی طرف پوری توجہ دی"

(مقالہ بعنوان "تاثراتی، جمالیاتی تنقید میں نیاز کا حصہ" مطبوعہ "نگار پاکستان" کراچی اگست 1983ء)

مجنوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری کے ہاں تاثراتی تنقید کا رنگ صحیح معنوں میں چوکھا ہوتا ہے۔ ان دونوں نے اپنی تنقید کی ابتدا تاثراتی تنقید سے کی لیکن کیونکہ پختہ

شعور تھے اس لئے زمانے کے بدلتے رجحانات کا احساس ہونے پر "تائب" بھی ہو گئے۔ خصوصیت سے مجنوں گورکھپوری پر اس کا ردعمل زیادہ شدید ہوا اور جب انہوں نے مارکسی تنقید اپنائی تو خیالات میں ایسا تغیر آیا کہ "تنقیدی حاشیے" اور "ادب اور زندگی" کے مجنوں میں زمین و آسمان کا فرق نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی معروف تالیف "اردو غزل" غزل کا کامیاب دفاع ہے اور کسی زمانہ میں اس کا خاصہ چرچا رہا تھا۔ اس میں بھی ڈاکٹر یوسف حسین نے علم کے ضمن میں تاثرات کو خصوصی اہمیت دی، وہ رقم طراز ہیں:

"تاثر بھی علم کا ایک ماخذ ہے، ہم حقیقت کو پہلے محسوس کرتے ہیں اگرچہ غیر واضح اور مبہم شکل میں اور اس کے بعد ہم اپنی رائے سے اسے بامعنی بناتے ہیں ---- تخیل اپنی علامتیں بناتا ہے جو رمز و ایماء کا رنگ لئے ہوئے ہوتی ہیں جن سے ان لطیف حقائق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ سمجھنے سے بھی زیادہ ان کا احساس ضروری ہے جو صرف انہی کے لئے ممکن ہے جن میں تاثر پذیری کا مادہ موجود ہے۔ اس قسم کے تجربوں میں تاثر اور تخیل ایک دوسرے سے ایسے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا" (ص: 37-36)

"کامیاب لطیف اور بلند نظم ہو یا غزل یا شعر میں سب کی دل سے قدر کرتا ہوں کیونکہ میں سب میں اپنی روح کے لئے غذا اور اپنے وجدان کے لئے سامان کیف پاتا ہوں"

فراق نے "اردو غزل گوئی" (ص: 21) میں یہ لکھا تھا۔ وہی فراق جو اردو میں تاثراتی تنقید کے سب سے بڑے داعی ہیں۔

اردو میں تاثراتی تنقید کے ضمن میں فراق کی "اندازے" سب سے معروف تنقیدی کتاب ہے۔ اس کے پیش لفظ میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ سپنگاراں کی بازگشت معلوم ہوتے ہیں:

"میری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو فوری، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدماء کے کلام کے کان، دماغ، دل اور

شعور کے پردے پر پڑے ہیں' انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں
کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے۔ میں اس کو خلاقانہ
تنقید یا زندہ تنقید سمجھتا ہوں۔" (ص:۱۱)

اسی طرح محمد حسن عسکری بھی "ستارہ یا بادبان" سے پہلے یعنی "انسان اور آدمی" میں تاثراتی تنقید کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ کتاب کے پیش لفظ کا اختتام ان سطور پر ہوا ہے:

"چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردعمل پیدا ہوا
ہے میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردعمل دوسروں کے لیے کہاں تک
قابل قبول ہے اس کا خیال رکھنا میرے لئے قطعی غیر ضروری ہے بلکہ اگر میں
اس کا خیال رکھ کر لکھنے لگوں تو میری حیثیت ایک لکھنے والے کی نہیں رہے
گی' کچھ اور ہو جائے گی۔" (ص:۱۰)

ن۔م راشد جدید نظم کے معماروں میں سے ہیں اور نظموں میں ایمائیت پر مبنی حقیقت نگاری کے اسلوب کے لئے خصوصی شہرت رکھتے ہیں۔ اگرچہ اردو ناقدین میں بطور خاص ان کا کبھی نام نہ لیا گیا تاہم ایک بڑے تخلیق کار کے طور پر ان کے تنقیدی خیالات کا مطالعہ خاصہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ 1944ء میں قلم بند کئے گئے مضمون بعنوان "تنقید کا مقصد" میں راشد بھی جوئیل سپنگاراں کے ہم نوا نظر آتے ہیں:

"فن کا وجود ہی اس کا سبب ہے' فن کا مقصد فن کے ماورا کچھ نہیں۔
فن اس لئے زندہ ہے کہ وہ فن ہے' یہ ضروری نہیں کہ فن انسان کی اصلاح کا
آلہ کار بنے یا اس کی تخریب کی خاطر استعمال میں لایا جائے۔ وہی ادب
تندرست و توانا ہے جو پھول کی طرح کھلتا اور پھول کی طرح نشوونما پاتا ہے"

راشد نے اس مضمون میں تنقید کو تاثرات کے ابلاغ سے مشروط قرار دیتے ہوئے لکھا:

"اچھے نقاد کے لئے یہ بات زیبا نہیں کہ وہ ادب کو اپنی خواہش کے
مطابق موڑنے توڑنے پر کمربستہ ہو جائے یا ادبی نگارشوں پر عمل جراحی کرنے
کی ٹھان لے' جس طرح ایک ادیب زندگی کا مطالعہ کر کے اپنے تاثرات قلم

بند کرتا ہے اسی طرح نقاد بھی ادب کا مطالعہ کر کے محض اپنے تاثرات قلمبند کرتا ہے"

ن م راشد اس ضمن میں مزید لکھتے ہیں:

"زندگی سے جو تاثرات حاصل ہوتے ہیں ان کا نام ادب ہے اور ادب سے جو تاثرات حاصل ہوتے ہیں ان کا نام تنقید ہے۔ گویا تنقید کی ابتدائی صورت اس مسرت یا کراہت کے اظہار کا نام ہے جو کسی ادبی نگارش کو دیکھ کر ہمارے دلوں میں پیدا ہوتی ہے"

سید احتشام حسین تاثراتی تنقید پر اعتراض کرتے ہوئے مقالہ "ادبی تنقید قدر و معیار کی جستجو" میں لکھتے ہیں:

"تاثراتی تنقید ادبی محاسن کی طرف ایک خاص شاعرانہ اور ادبی انداز میں متوجہ کرتی ہے اور تاثر کے علاوہ کسی اصول کی روشنی میں ادب کا مطالعہ نہیں کرنا چاہتی۔ اس کا معیار تقریباً انفرادی ہوتا ہے کیونکہ اس میں فرد کے جذباتی رد عمل کو بنیادی قرار دیا جاتا ہے۔"

——اور کلیم الدین احمد نے تو بات ہی ختم کر دی یہ کہہ کر:

"جو تاثراتی تنقید کو تنقید سمجھتا ہے وہ صحیح معنوں میں نقاد نہیں ہو سکتا" ("اردو تنقید پر ایک نظر" ص: 354)

تخلیقات میں تاریخی عوامل کی نشان دہی:

تاریخی تنقید
(HISTORICAL CRITICISM)

ادب کی تخلیق میں کئی عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تخلیق کار کا قلم اٹھا کر مائل تخلیق ہونا میکانکی نہیں بلکہ اس کے تخلیقی شعور کو مخصوص جہت عطا کرنے والا عمل کافی سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ کئی طرح کے محرکات اور عوامل کے اشتراک سے ایک خاص انداز نظر جنم لیتا ہے۔ ان عوامل اور محرکات کے تجزیہ اور پھر ان کی اہمیت کا تعین اہم تنقیدی مسائل میں سے ہے۔ اس مقصد کے لئے ادب اور ادیب پر تاریخی حالات اور حوادث کے اثرات کا جائزہ لینا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ تنقید میں تاریخی دبستان اسی ضرورت کی تکمیل کے لئے وجود میں آیا۔ "اصول انتقاد ادبیات" میں عابد علی عابد لکھتے ہیں

"تاریخی نقطہ نظر سے ادب کے انتقاد کا باقاعدہ آغاز سترھویں صدی کی ابتدا سے ہوتا ہے۔ 1675ء میں نیپلز کے فلسفی وچو Giovani Battista Vico کا رسالہ علم جدید La Scienza Nuova شائع ہوا۔ یہ رسالہ فلسفہ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اسی رسالہ میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی کوشش کی' چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے بڑی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطہ نظر سے ہونی چاہئے کہ وہ ان جغرافیائی' تاریخی اور ثقافتی حالات کی

تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں۔ فنون لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لئے لازم ہے کہ اس زمانے کے حالات کا مطالعہ کیا جائے جس میں وہ تخلیق ہوئے۔"

زمانی اور مکانی بعد کے باوجود جانسن نے بھی بالکل ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا تھا:

"کسی تخلیق کے بارے میں صحیح فیصلہ کرنے کے لئے ہمیں خود کو اسی عہد میں سانس لیتا ہوا محسوس کرنا ہو گا اور اسی طرح سے اس امر کا تعین کرنا ہو گا کہ ادیب کے ہمعصروں کے کیا کیا تقاضے تھے اور اس نے ان تقاضوں کی بجا آوری کے لئے کیا کیا ذرائع استعمال کئے"

جانسن ایڈمنڈ شیرر (Edmond Scherer) کی مانند تاریخی نقاد نہ تھا' لیکن اس اقتباس سے کم از کم اتنا ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ قدیم نقاد بھی (جزوی طور سے ہی سہی) تاریخی عوامل کی اہمیت سمجھتے تھے گو ان سے آج کے نقاد جیسی تاریخی بصیرت کی توقع فضول ہے کیونکہ اس وقت تک تاریخ محض شاہوں کی فرماں روائی کے کوائف تک ہی محدود تھی' لیکن آج تاریخ کا پورا فلسفہ ہی موجود نہیں بلکہ تاریخی عوامل کو عظیم تر قوت بھی سمجھا جاتا ہے۔ اس لئے قدیم نقادوں میں اگر کسی کے ہاں اس کے بارے میں اشارات بھی ملیں تو انہیں اس کی تنقیدی بصیرت پر محمول کرنا چاہئے۔

تاریخی تنقید کا باقاعدہ آغاز فرانسیسی نقاد ایڈمنڈ شیرر سے سمجھا جاتا ہے۔ اس نے ملٹن کی "Paradise Lost" پر والٹر اور میکالے کی تنقیدی آرا کا مطالعہ کیا تو دونوں کے فیصلوں میں قطبین کا بعد پایا۔ دہریہ والٹر نے اس کی دل کھول کر مذمت کی تو میکالے نے اسے غیر مشروط طور پر سراہا۔ اسی سے شیرر کو تنقید میں ایسے طریقے کی جستجو ہوئی جس کے ذریعے ذاتی پسند و ناپسند سے بالاتر ہو کر ادب پاروں کا مطالعہ کیا جا سکے۔ ایسا طریقہ جس میں تخلیقات کو سمجھا تو جائے' مگر ان پر فیصلہ نہ صادر کیا جائے۔ بالفاظ دیگر یہ تنقید بھی فیصلہ اور معیار پرستی کے خلاف ایک رد عمل ہے۔ ایسا رد عمل جس میں شیرر کے بقول:

"کسی مصنف کی صلاحیتوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس امر کا تعین بھی کرنا کہ اس نے اپنے عہد کے حالات سے متاثر ہو کر اپنی صلاحیتوں کا رخ کس طرف موڑا۔"

ایک اور موقع پر بھی اس نے ان خیالات کا اظہار کیا:

"مصنف کے کردار اور شخصیت کی تفہیم اور اس کے عصر کا تجزیہ۔ ان دونوں سے ہی اس کی تخلیقات کو درست طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔"

شیرر نے اس امر پر زور دیا کہ کسی بھی ادب پارہ کے تنقیدی مطالعہ میں سب سے پہلے تو ذاتی پسند و ناپسند اور اپنے عہد کے ادبی تعصبات سے بلند ہو کر اس کا اس کی انفرادی حیثیت میں جائزہ لینا ہو گا۔ اس مقصد کی بطریق احسن انجام دہی کے لئے ادب پارے کا مفصل تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ ادیب کی ذاتی زندگی' اس کے ماحول اور زمانے میں سیاسی' سماجی' مذہبی اور ادبی عوامل کا جائزہ لیتے ہوئے یہ واضح کرنا ہو گا کہ ان سب نے اس کے تخلیقی شعور پر مثبت یا منفی ——— کس طرح سے اثر اندازی کی ——— جرمنی میں شلیگل (Schlegel) نے بھی اسی انداز سے تخلیقات اور تخلیق کاروں کے مطالعہ پر زور دیا شلیگل ڈارون کی مانند ادبیات اور تخلیقات میں "تصور ارتقا" کا قائل اور حیاتیات کی مانند ادب کو بھی انواع اور ذیلی انواع میں تقسیم کرنے کا حامی تھا۔

رچرڈ مولٹن (Richard Moulton) کی مانند شیرر بھی تعین قدر اور درجہ بندی کے خلاف ہے۔ اس کے خیال میں نقاد کا یہ فریضہ نہیں کہ وہ ادب پاروں کی قیمت متعین کرتا پھرے۔ نقاد کا کام تو یہ ہے کہ وہ غیر جانبداری سے تاریخی اور دیگر شخصی عوامل کی روشنی میں ادب پارے کا تجزیہ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا فیصلہ قاری پر چھوڑ دے۔ اس لحاظ سے یہ سائنسی تنقید کے کافی قریب ہو جاتی ہے کیونکہ یہاں بھی تاریخی نقاد سے سائنسدان والی غیر جانبداری کی توقع رکھی جاتی ہے البتہ اتنا فرق ضرور ہے کہ مولٹن کو ادیب کی شخصیت اور اس کے نجی کوائف سے کوئی دلچسپی نہیں جبکہ شیرر انہیں اساسی اہمیت دیتا ہے۔

فرانسیسی نقاد ساں بو (Sainte - Beuve) نے شیرر کے خیالات کو مزید وسعت دے کر تاریخی تنقید میں سائنس ایسی قطعیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس کا یہ مشہور

عالم قول اس کے تنقیدی نظریات کو کوزہ میں بند کر دیتا ہے:

"درخت کے بارے میں حصول معلومات سے پھل کی نوعیت کا خود ہی اندازہ ہو جاتا ہے۔ درخت ادیب ہے اور پھل اس کا ادب!"

ساں بو نے حیاتیات سے دو استعارے ہی نہ لئے بلکہ ان کے حوالہ سے تنقید کو بھی حیاتیات کی شاخ بنانے کی سعی کی۔ اس لحاظ سے اصل اہمیت پھل کی بجائے درخت کو حاصل ہو جاتی ہے۔ اگر زیادہ وضاحت سے بات کی جائے تو اس ضمن میں زمین، آب و ہوا اور دیگر جغرافیائی عوامل کی اساسی اہمیت قرار پائے گی جو تخم کے خاص نوع کا درخت بننے میں کار آمد ثابت ہو کر مخصوص وضع، رنگ اور ذائقہ کا پھل پیش کرتے ہیں۔

زمین وطن ہے، آب و ہوا تہذیبی اور تاریخی عوامل، جبکہ تخم نسلی وراثت کے اثرات ہیں ـــــــ یہ ہے تاریخی تنقید کا لب لباب۔ اسی لئے تو ساں بو کے خیال میں کسی بھی ادب پارے کے حسن و قبح کا جائزہ لیتے وقت نقاد کے لئے ادیب کے ذاتی حالات اور نجی کوائف کی معلومات کے ساتھ ساتھ اس کے ملک، وہاں کے مخصوص حالات، اس کی نسل اور اس نسل سے وابستہ اہم خصوصیات سے واقفیت لازم ہے، علاوہ ازیں نسلی وراثت کے اثرات کے مطالعہ کی خاطر ادیب کے والدین اور خصوصیت سے والدہ کے حالات اور مزاج اور پھر ان کے ساتھ ساتھ اس کے بھائی بہن اور دیگر رشتہ داروں کے بارے میں بھی زیادہ سے زیادہ معلومات کا بہم پہنچانا ضروری ہو گا۔

ساں بو نے عملی زندگی کا آغاز طب کے مطالعہ سے کیا تھا اسی لئے وہ تنقید میں ماہر حیاتیات کا انداز روا رکھتے ہوئے نسل اور نسلی وراثت کے اثرات کو کافی سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس کے بموجب ادبی تخلیق کی تفہیم سے پہلے اس کے خالق کی ذات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ اس نے ایک موقع پر اس خیال کا اظہار کیا تھا:

"میں ادب یا ادبی تخلیق کو انسانی تنظیم سے کوئی علیحدہ چیز نہیں سمجھتا اور نہ ہی میں ان تخلیقات کا آزادانہ طور سے ـــــــ یعنی تخلیق کار کی ذات کے بارے میں حصول معلومات کے بغیر ہی ـــــــ مطالعہ کر سکتا ہوں۔ اس طرح تو میں انہیں صرف چکھ ہی سکتا ہوں۔"

ساں بو جب مطالعہ ادب میں مصنف کو شامل کرتا ہے تو وہ اس نوع کے سوالات

کرتا ہے:

"تخلیق کار کے مطالعہ کے ضمن میں ہمیں ازخود متعدد استفسارات کرنے پڑتے ہیں ایسے سوالات جو تخلیق سے غیر متعلق بھی محسوس ہو سکتے ہیں لیکن ان استفسارات کے بعد ہی مطالعہ تخلیق سے وابستہ مسائل پر گفتگو ممکن ہے (یہ سوالات کچھ یوں ہوں گے) ادیب کا مذہب کے بارے میں کیا رویہ ہے؟ فطرت کے بارے میں اس کی سوچ کیسی ہے؟ امور زر و زن میں کیا رویہ ہے؟ وہ امیر ہے یا غریب؟ اس کا شعار زیست کیسا رہا؟ اس کی سب سے بڑی خامی یا کمزوری کیا ہے؟ الغرض! کتاب اور صاحب کتاب کے بارے میں ایسی معلومات و کوائف کا حصول جائز اور لازمی ہے۔"

ساں بو کے خیالات میں مزید وسعت اور تنظیم پیدا کرنے والا تین (Taine) بھی فرانسیسی ہی تھا۔ اس نے اپنے تنقیدی نقطہ نظر سے People Literary History of the English لکھی جس میں انگریز قوم کے ادب اور اس کی تخلیق کرنے والے عظیم ادباء اور شعراء کا تاریخی تنقید کی رو سے جائزہ لیا گیا تھا۔ اس کتاب کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ تین نے اس کے دیباچہ میں اپنے تنقیدی نظریہ کو شرح و بسط سے بیان کیا۔

تین نے ادب کی تفہیم اور تخلیقی محرکات کے تجزیہ کے لئے اپنے وضع کردہ اصولوں پر اس حد تک زور دیا کہ وہ اچھے خاصے فارمولے کی صورت اختیار کر گئے۔ وہ فارمولا یوں ہے:

1- نسل (Race)

ماحول (Milieo)

3- لمحہ تخلیق (Moment)

اس نظریہ کی رو سے ادیب اپنے عہد کی پیداوار ہے۔ وہ کسی خاص نسل سے وابستہ ہے اور ایک مخصوص نوعیت کے سماج میں جنم لیتا ہے۔ علاوہ ازیں کسی خاص مقام اور تاریخی لمحہ کے مخصوص اثرات مل جل کر اس کی شخصیت کی تشکیل کرتے ہوئے ادبی شعور اور تخلیقی استعداد کو کسی مخصوص

سانچہ میں ڈھال کر خاص طرح کا پیرایہ اظہار عطا کرتے ہیں۔

ہیئتی اور بعد میں ساختیاتی تنقید نے لفظ کی اساس پر جو تصور نقد فروغ دیا اس میں تاریخی تنقید کے مباحث کے لئے کوئی گنجائش نہ تھی کہ ان اسالیب نقد کی رو سے لفظ کی اپنی تاریخ تو ہو سکتی ہے لفظوں کو استعمال کرنے والے ادیب کی انفرادی اور اجتماعی تاریخ سے انہیں کوئی دلچسپی نہ تھی' اسی طرح جمالیاتی' رومانی' نفسیاتی جیسے اہم تنقیدی دبستانوں میں بھی تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعہ میں ملک کے تاریخی کوائف کو چنداں اہمیت نہیں دی جاتی۔ اسے یوں سمجھئے کہ میر تقی میر یا محمد حسین آزاد کے جنون کے مطالعہ میں نفسیاتی نقاد ان کے شخصی حالات اور نفسی کوائف سے سروکار رکھے گا جبکہ تاریخی نقاد ان کے زمانہ کے مخصوص تاریخی عوامل کی چھان پھٹک کرے گا۔

ساں بو اور تین نے تنقید میں سائنسی قطعیت اور غیر جانبداری پیدا کرنے پر زور دیا یوں یہ رومانیت کی داخلیت اور تخیل پرستی اور جمالیات کی حسن کاری کے خلاف ردعمل کا ایک انداز قرار پاتی ہے۔

لائنل ٹرلنگ نے اپنے مقالہ "The Sense of Past" (مشمولہ "The Liberal Imagihation") میں مطالعہ ادب و نقد میں تاریخ کے کردار پر بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

"--- ادبی تخلیق کے تاریخ میں وجود سے انکار ممکن نہیں اور اس پر مستزاد یہ امر کہ تخلیق کی تاریخیت (Historicity) ہمارے جمالیاتی تجربہ کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ ادب کیونکہ ایک طرح سے تاریخی فن (Historical Art) ہوتا ہے اس لئے کسی نہ کسی لحاظ سے یہ تاریخ کے مطالعہ سے منسلک رہے گا" (ص: 181)

واضح رہے کہ لائنل ٹرلنگ معروف معانی میں تاریخی نقاد نہیں (اس کا رجحان نفسیات کی جانب ہے) لیکن "تخلیق کی تاریخیت" کی بات قابل غور ضرور ہے۔

اگر اس نظریہ کی روشنی میں ستمبر 1965ء میں بھارتی حملہ کے ردعمل میں "...

محاذ" پر تخلیق کئے گئے قومی گیتوں، ملی ترانوں اور اسلامی نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے ان سے وابستہ تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم تین کی ہمنوائی میں یہ کہہ سکتے ہیں:

1- مسلمان ہونے کی وجہ سے پاکستانی ادیبوں کے لئے جنگ و جدل کوئی نئی چیز نہیں کیونکہ تمام اسلامی تاریخ جانبازی اور سرفروشی کے واقعات سے معمور ہے اور خالد بن ولید، محمود غزنوی، طارق بن زیاد اور محمد بن قاسم کے تذکرے بچپن ہی سے سننے میں آتے رہے ہیں۔

2- پاکستان بننے کے بعد مسئلہ کشمیر نے جو جو کروٹیں لیں اس کے بارے میں قوم کے کیا خیالات تھے اور عوامی جذبات میں غم و غصہ سے جو ابال پیدا ہو چکا تھا پاکستانی ادیب بھی ان میں برابر کے شریک تھے۔ ہر چند کہ جذبات کی شدت میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔

3- پاکستان پر حملہ ان نسلی اثرات اور قومی احساسات کو ایک مرکز پر جمع کر کے اس تخلیقی توانائی کو جو ذہن کے کسی گوشے میں جمع تھی، ایک خاص نہج پر لے آیا۔ یوں ہر مکتبہ خیال سے تعلق رکھنے والے شاعر نے قومی احساسات کی ترجمانی ہی کو اصل ادب سمجھا حتیٰ کہ آزاد نظم میں بھی ترانے اور جوشیلی نظمیں لکھی گئیں۔ یہ جذبات اور احساسات پہلے سے اذہان میں موجود تھے لیکن اب تک انہیں اظہار کے لئے لمحہ تخلیق کی صورت میں قومی محرک نہ ملا تھا۔ اگر یہ حملہ نہ ہوتا تو شاید اس نوع کی نظمیں کبھی بھی نہ لکھی جاتیں، لیکن قومی تقاضوں نے تخلیق کے لئے محرک لمحہ مہیا کر دیا اور یوں، 17 دن کی جنگ میں 17 سو جنگی نظمیں لکھی گئیں ہوں گی۔

تاریخی تنقید کی اس لحاظ سے بھی اہمیت ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ان سماجی عوامل، تاریخی محرکات اور نسلی اثرات کی اہمیت واضح کی جو کسی نہ کسی طرح سے ادیب کی شخصیت کو خاص سانچہ میں ڈھالتے اور اس کے تخلیقی شعور کے لئے مخصوص انداز میں سامان تہیج بہم پہنچاتے رہتے ہیں، لیکن تاریخی تنقید میں چونکہ صرف ان ہی امور کو اساسی اہمیت دیتے ہوئے ان سے ہی سروکار رکھا جاتا تھا اس لئے جلد ہی اس کی خامیاں

واضح ہو گئیں۔

میتھیو آرنلڈ نے افراط و تفریط سے بچتے ہوئے اس کے بارے میں نہایت متوازن رائے کا اظہار کیا:

> "موجودہ دور میں تاریخی تنقید بہت اہم اور مشہور ہے لیکن یہ سمجھ لینا کہ صرف ایسے مطالعہ سے ہی ادب کی درست تفہیم ہو سکتی ہے، خطرناک نظریہ ہے۔"

اگر مندرجہ ذیل امور پر نگاہ رکھی جائے تو اس نظریہ کی "خطرناکی" واضح ہو جاتی ہے۔

تاریخی تنقید میں ادیب اپنی انفرادیت اور شعور و وجدان گنوا کر اور اس نظریہ کی رو سے محض ایک خاص نسل اور ماحول کا نمونہ بلکہ ضمنی پیداوار بن کر رہ جاتا ہے۔ اس اعتراض کو بنیاد بنا کر ہی ویرون (Veron) نے تین کے نظریہ کا رد پیش کیا تھا۔ جدید نفسیات سے تنقید کے جس دبستان کا چراغ روشن ہوا اس کی رو سے بھی تاریخی تنقید پر یہی اعتراض وارد ہوتا ہے کیونکہ تحلیل نفسی کے پیروکار تو لاشعور اور ژنگ کے مقلد اجتماعی لاشعور کی روشنی میں آگے بڑھتے ہیں، ایسے میں تاریخی تنقید کا نظریہ کیسے قابل قبول ہو سکتا تھا جس میں تنقید میں حیاتیاتی قطعیت پیدا کرنے کے لئے سرے سے تخلیق کار کی انفرادیت اور اس سے وابستہ تمام نفسی تقاضے فراموش کر دیئے جاتے ہوں۔

سید احتشام حسین اپنے مقالہ "ادبی تنقید قدر و معیار کی جستجو" (مطبوعہ قلم کار لاہور) میں اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> "تاریخی اور سماجی نقطہ نظر سے ادب کی تنقید روایت، تبدیلی ذوق، تہذیبی اقدار، قومی اور آفاقی معیار، اخلاقی مقاصد اور ادبی شعور کے متعلق بہت سی گتھیاں سلجھاتی اور بہت سے سوالوں کا جواب دیتی ہے لیکن کبھی بھی کسی شاعر یا ادیب کی انفرادیت اور عظمت کا اندازہ لگانے میں زیادہ دور تک ساتھ نہیں چلتی حالانکہ اگر دیکھا جائے تو ایسے نقاد کو ان امتیازی خصوصیات کی وضاحت پر بھی قادر ہونا چاہئے جو کسی فرد کو سماج کے دوسرے افراد سے الگ کرتی ہیں۔ یہ بات اسی فرد کے فنی اور سماجی شعور کے تجزیے سے نمایاں کی جا

سکتی ہے پھر بھی کبھی کبھی تاریخی اور سماجی تنقید میں یہ نقص ضرور پیدا ہو گیا ہے کہ اس سے ادب کی جمالیاتی قدریں پس پشت پڑ گئی ہیں۔"

یہ بھی ملحوظ رہے کہ گو کسی نسل یا ماحول کے اثرات کسی خاص عہد میں یکساں سطح رکھتے ہیں لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ یکسانیت بہت سطحی معلوم ہو گی۔ یہ بظاہر تو ہمہ گیر معلوم ہوتی ہے، لیکن یہ ہمہ گیری بالکل عمومی ہوتی ہے۔ اسی لئے تو تمام ہم عصر ادیبوں میں کسی بھی عصری رجحان یا ادبی تحریک کے اثرات سوفی صد نہیں دیکھے جا سکتے کیونکہ یہ تمام عوامل مختلف ادیبوں پر ان کی نفسی ساخت کے مطابق اثر انداز ہوں گے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اکبر الہ آبادی، سرسید اور حالی کی مخالفت کیوں کرتے؟ جن تاریخی حالات نے سرسید اور حالی کے ادبی مشن کو جنم دیا وہ اکبر پر اس طرح کیوں نہ اثر انداز ہوئے؟ اس کا جواب محض نفسی ساخت کی پیدا کردہ انفرادیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

ادب اور زندگی کا تعلق یکطرفہ نہیں ہوتا۔ زندگی ادب کو متاثر کرتی ہے تو ادب زندگی کو۔ زندگی عمل کے مواقع مہیا کرتی ہے تو ادیب رد عمل کا اظہار کرتا ہے۔ اس عمل اور رد عمل سے ہی زندگی اور ادب کا ارتقا عبارت ہے۔ ناقد تاریخی عوامل اور عوامی تقاضوں کے دھارے میں آنکھیں بند کر کے تنکے کی طرح نہیں بہہ جاتا بلکہ وہ نئے تجربات اور بغاوت سے تاریخی عوامل ہی کو تبدیل کر کے رکھ دیتا ہے۔ ولی، میر، غالب، حالی، سرسید اور اقبال وغیرہ اسی لئے تو زندۂ جاوید ہیں۔

جہاں تک اردو میں تاریخی تنقید کے باضابطہ دبستان کا تعلق ہے تو اس ضمن میں بطور خاص کسی ایسے نقاد کا نام ذہن میں نہیں آتا جسے ساں بو اور تین کی مانند تاریخی نقاد قرار دیا جا سکے، یوں تو بقدر ظرف بیشتر ناقدین ادب کے سیاسی تہذیبی اور عمرانی تناظر کے تعین میں تاریخی واقعات اور اہم تاریخی لینئی کے حوالے دیتے رہتے ہیں لیکن وہ اتنے ہی تاریخی نقاد ہیں جتنے کہ جغرافیائی نقاد ہو سکتے ہیں، لہٰذا مجنوں گورکھپوری نے "خود نوشت" (افکار

جولائی 1972ء) میں اپنے مقالہ "میر اور ان کی شاعری" کو نہ صرف "اپنا سب سے بڑا کام" قرار دیا بلکہ یہ بھی لکھا کہ ڈاکٹر امرناتھ آنجہانی کے بقول "یہ مضمون فرانس کے مشہور تنقید نگاروں سانت بیو اور تین کی تنقیدوں کی یاد دلاتا ہے "اس ضمن میں انہوں نے یہ بھی لکھا "میں زندگی اور اس کی تخلیقات کو تاریخ اور عمرانیات کی روشنی میں دیکھتا ہوں" ـــــ اسی لئے مجنوں نے ترقی پسند ادب کی تحریک سے باآسانی ذہنی مطابقت پیدا کرلی۔

تخلیقات میں عصری شعور اور سماجی محرکات کی تلاش:

عمرانی تنقید
(SOCIOLOGICAL CRITICISM)

شاید قدیم مفکرین دانش وروں اور ناقدین کی تحریروں میں بالواسطہ طور پر تخلیقات میں عصری شعور اور سماجی محرکات کی تلاش کے آثار بھی مل جائیں کہ تخلیق کار اور نقاد کے لئے ماحول' سماج اور زمانے سے کلیتاً" چشم پوشی خاصی مشکل ہوتی ہے تاہم جہاں تک عمرانی تنقید کے مباحث کو باقاعدہ منضبط صورت میں مدون کر کے جداگانہ تنقیدی دبستان قرار دیئے جانے کا تعلق ہے تو نفسیاتی اور مارکسی اسالیب نقد کی مانند یہ بھی اسی دور کی پیداوار ہے لیکن اتنی اہم کہ ولبر سکاٹ (Wilbur Scott) نے اپنی معروف تالیف "Five Approaches of Literary Criticism" میں عمرانی تنقید کا پانچ اہم تنقیدی مسالک میں جداگانہ طور پر مطالعہ کیا ہے۔ ولبر سکاٹ کے بموجب ایڈمنڈ ولسن (Edmund Wilson) عمرانی تنقید کی اولین مثال کے طور پر اٹھارھویں صدی کے نقاد ویکو (Vico) تک جا پہنچا ہے جس نے ہومر کے رزمیوں کا مطالعہ کیا تھا۔ انیسویں صدی میں ہرڈر (Herder) نے بھی یہی انداز نقد اپنائے رکھا حتیٰ کہ تین (Taine) نے اسے اس کی منطقی انتہا تک پہنچا دیا۔ ویکو اطالوی تھا اور اس کی تالیف "La Scienza Nouva" (نئی سائنس) اس ضمن میں نئی بوطیقا کی حیثیت رکھتی ہے۔

بقول ولبر سکاٹ:

"فن اور عمرانی اقدار میں باہمی رابطہ کی استواری فطری بلکہ حقیقت نگاری کی تحریک کے لحاظ سے تو اساسی محسوس ہوتی ہے چنانچہ امریکہ میں ہوولز

(Howells) جیک لنڈن (Jack London) ہیملن گارلینڈ Hamlin Garland اور فرینک نورس (Frank Norris) نے ادب اور معاشرہ کے باہمی تعلق کو سمجھنے کی کوشش کی۔ جب نقاد نے عمرانی اور سیاسی جیسے الفاظ کی جگہ "معاشرہ" (سوسائٹی) کا لفظ استعمال کرنا شروع کیا تو اسے ادب کے وسیع تر تناظر کا احساس ہوا" (ص:123)

اس میں اگر ہیری لیون (Harry Levin) کی یہ رائے بھی شامل کر لیں تو تخلیق اور معاشرہ کا تعلق مزید واضح ہو جاتا ہے:

"ادب اور معاشرہ کا تعلق دو طرفہ ہے' ادب معاشرتی عوامل کا مرہون منت ہی نہیں ہوتا بلکہ بذات خود یہ معاشرتی عوامل کا باعث بھی بنتا ہے" (ایضاً ص:126)

مولانا حالی آج کی اصطلاح میں عمرانی نقاد نہیں تھے کہ ۱۸۹۳ء (دیوان کے ساتھ مقدمہ شعروشاعری کی اشاعت تک) خود یورپ میں بھی اس تصور نقد کے خدوخال نہ نکھرے تھے مگر انہوں نے اپنی ناقدانہ بصیرت سے ادب اور معاشرے کے باہمی عمل اور ردعمل اور پھر ادب اور معاشرہ پر ان کے اثرات کی بدلیات کو سمجھ لیا تھا۔ وہ اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

"قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات' اس کی رائیں' اس کی عادتیں' اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی بالکل بے ارادہ معلوم ہوتی ہے کیونکہ سوسائٹی کی حالت کو دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا بلکہ سوسائٹی کے ساتھ وہ خود بخود بدلتا چلا جاتا ہے۔" ("مقدمہ شعروشاعری" ص:124)

یہ درست ہے کہ مولانا حالی نے ادب اور سوسائٹی کے باہمی تعلق کی متنوع جہات کے فکری اور تخلیقی پہلوؤں سے صرف نظر کر کے خود کو صرف بادشاہ' دربار اور غزل کی واہ وا اور قصیدہ کے صلہ تک ہی محدود رکھا۔ واضح رہے کہ ماضی میں بادشاہ کی ذات اور اس کا دربار ہی ملک میں تہذیب و تمدن کے فروغ کا باعث بنتا، اس کے انداز کا تعین کرتا تھا لہٰذا حالی نے بھی دربار کے حوالے سے گفتگو کی کہ پیش نظر لکھنوی دربار کی مثالیں

تھیں مزید برآں انہوں نے اپنے تجزیہ کے نتائج کو بھی "مقدمہ" کے بنیادی تھیسس یعنی ادب برائے اخلاق کے تابع رکھا' اسی لئے تو دربار کے زیر اثر انہیں شاعری میں ابتذال اور غزل میں غلو تخلیقی کے برعکس اخلاقی لحاظ سے زیادہ برا محسوس ہوتا ہے۔ تاہم آج سے صدی قبل حالی کی سوچ کا عمرانی زاویہ ——— محدود اور مجمل ہونے کے باوجود بھی ——— بحیثیت ادبی مفکر ان کی ژرف نگاہی کا مظہر ہے۔ دراصل حالی کی تنقید کے بعض ایسے "چمکیلے پہلوؤں" نے ہی انہیں بدلتے انداز نقد اور متغیر تنقیدی معائیر کے باوجود بھی ہر عہد کے لئے کارآمد بنائے رکھا۔ شاید اسی لئے آل احمد سرور کو "تنقید کیا ہے" میں یہ کہنا پڑا:

"حالی کے بعد اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں ہے جو ٹی ایس ایلیٹ کے الفاظ میں آفاقی ذہن (Universal Intellegence) رکھتا ہو" (ص: 193)

جہاں تک عمرانیات کی انگریزی اصطلاح "Sociology" کا تعلق ہے تو انیسویں صدی کے اوائل میں ایک فرانسیسی مفکر کومت نے "Social" (سماج) کی اساس پر یہ اصطلاح وضع کی تھی' عمرانیات کو سماجیات / معاشریات بھی کہا جاتا رہا ہے۔ اس میں فرد کے بجائے افراد' ان کے میل جول سے معرض وجود میں آنے والے سماج اور معاشرہ کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ابتدا میں اس پر روسو اور سپنسر جیسے مفکرین کے اثرات تلاش کئے گئے پھر ڈارون کے نظریہ ارتقاء' فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور مارکس کی مادی جدلیات کی روشنی میں عمرانیات کے مباحث میں وسعت اور گہرائی پیدا کی گئی۔ جب عمرانیات کی روشنی میں تخلیق کاروں اور تخلیقات کے مطالعہ کا آغاز ہوا تو فرد اور سماج جدا بند خانوں میں جدا جدا نہ رہے بلکہ ان کے باہمی عمل اور رد عمل کو سماج اور سماجی اداروں سے وابستہ سیاسی' اقتصادی اور تہذیبی عوامل کے تناظر میں پرکھا گیا اور یہی ـــــ کام عمرانی نقاد کو کرنے ہوتے ہیں۔ ادب اور معاشرہ کے تعلق کے سلسلہ میں میلکم براڈ بری (Malcolm Bradbury) نے اپنی کتاب "The Social Context of Modern English Literature" میں اس خیال کا اظہار کیا ہے:

"ادب معاشرہ کے متعدد گہرے معانی کو مرتب کر کے انہیں منور کرتا ہے اس لئے یہ بھی معاشرہ سے متعلق نظر آنے کے ساتھ ساتھ ایک معاشرتی

ادارہ کی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ یہ فن کارانہ تخلیقات اور اقدار کا ایسا نقطہ اتصال ہے جو تخلیق کاروں اور قارئین میں ہم آہنگی کا باعث بنتا ہے۔ یہ معاشرتی ابلاغ کا ایک خاص انداز بھی ہے اور ہماری ذہنی جستجو اور تخیل کا براہ راست اظہار بھی قرار پاتا ہے" (ص۔۱۰)

پروفیسر مسعود حسین خاں اپنے مقالہ "سماج اور شعر" (بحوالہ سہ ماہی "ادیب" علی گڑھ 1993ء) میں لکھتے ہیں کہ "عمرانیات کے بڑے فرانسیسی عالم سی لالو نے بھی اس بات پر زور دیا ہے کہ فن کا کلی تصور صرف اس وقت قائم کیا جا سکتا ہے کہ جب اس کی اقدار منزل منزل زندگی کے عام تجربات سے مرتب کی جائیں چونکہ ابتدائی تجربہ سماجی زندگی سے شروع ہوتا ہے اس لئے لالو کے خیال میں نظریہ شعر مرتب کرتے وقت ہمیں شاعر کے نظریاتی اور عمرانی حالات پر نظر رکھنی پڑے گی"

جہاں تک تخلیقی یا تنقیدی لحاظ سے ادب و نقد پر عمرانی اثرات (معاشرہ، سماج اور سوسائٹی) کے مطالعہ کا تعلق ہے تو مزید گہرائی میں جانے کی صورت میں یہ مطالعہ تاریخ اور اقتصادیات کے حوالہ سے تاریخی تنقید اور مارکسی تنقید کی صورت میں مزید دو دبستانوں کو معرض وجود میں لے آتا ہے۔ ان تمام دبستانوں سے متعلق عوامل و محرکات کے مطالعہ میں بالعموم ان سب کا مساوی حیثیت میں تذکرہ کیا جاتا ہے مگر یہ درست نہیں، اس لئے کہ بظاہر معاشرہ سے متعلق ہونے کے باوجود بھی تاریخ اور اقتصادیات (اور ان سے وابستہ محرکات) کے اپنے اپنے اور جداگانہ تقاضے ہیں۔ اسے یوں سمجھئے کہ تاریخی اور اقتصادی عوامل عمرانی مطالعہ کے وسیع کل میں اہم اجزاء کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انسانی معاشرہ کو مخصوص خدوخال عطا کرنے میں اگر ایک طرف اس کے ماضی کی تاریخ (بعض کے نزدیک تاریخی جبر) اثر انداز ہوتی ہے تو ساتھ ہی لمحہ موجود کی تاریخی صورتحال اور اقتصادی مسائل بھی اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں، ادب اور ادیب کے لئے جن سے صرف نظر ممکن نہیں۔ اگرچہ ان سب کا عمرانی تنقید کے حوالہ سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے لیکن جب کسی ایک محرک / تصور / نظریہ / وجہ کو خصوصی اہمیت دے کر بقیہ پر فوقیت دی جائے تو پھر اس کی مناسبت سے وہ تاریخی یا مارکسی انداز نظر، اسلوب نقد یا تنقیدی دبستان کہلائے گا اور اسی میں ان کا تشخص اور جواز مضمر ہے۔ اس کے برعکس صورت حال کو

تاریخی تنقید کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔

نسل، ماحول اور لمحہ تخلیق۔ تاریخی تنقید کی بنیاد ان تین عناصر پر استوار تھی۔ عمرانی (یا بعض کے نزدیک سماجی) تنقید نے ان میں سے صرف ایک عنصر ماحول کو لے کر اس کا ژرف نگاہی سے تجزیہ کرتے ہوئے اس سے وابستہ مختلف النوع عوامل کا محدب شیشہ میں سے مطالعہ کر کے ادب کی تخلیق اور قلم کار کی تشکیل میں سماجی محرکات کی تلاش ہی کو اساسی اہمیت دے کر ادبی تنقید کو سماجی علوم کے ایک شعبہ کی حیثیت دے دی۔

ابتدا ہی میں اس امر کی توضیح لازم ہے کہ عمرانی تنقید میں سماج، ماحول اور عمرانی عوامل ایسی اصطلاحات اپنے محدود معانی میں استعمال نہیں ہوتیں بلکہ سماج ایک وسیع کل ہے جس میں تہذیبی عناصر اور تمدنی عوامل سبھی شامل ہیں۔ سماج کی تشکیل میں جو تہذیبی اور تمدنی محرکات کارفرما ملتے ہیں ان کا جداگانہ مطالعہ بذات خود علم کے نئے آفاق سے روشناس کراتا ہے۔ کسی بھی سماج میں بعض مخصوص عقائد، رسوم و رواجات یا پھر توہمات اور تعصبات وغیرہ بظاہر تو آزاد، خودرو اور خود کار معلوم ہوتے ہیں لیکن درحقیقت یہ سب ایک ہی رشتہ میں منسلک ملیں گے۔ ان کے پس منظر میں صدیوں کا انسانی شعور ہوتا ہے۔ ایک عقیدہ کسی ایک سماج میں باآسانی جڑ پکڑ لیتا ہے جب کہ وہی کسی اور سماج میں ——— "ناموافق زمین" کی بنا پر ——— اجنبی پودے کی طرح کملا جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات کے جوابات کے لئے ہمیں علم الانسان سے رجوع کرتے ہوئے انسانوں اور ان سے جنم لینے والے تمدنی بعد اور تہذیبی تغیرات کا تقابلی مطالعہ کرنا ہوگا۔ اسی طرح قدیم، غیر متمدن اور جدید معاشروں میں مروج انداز ہائے فکر میں کہاں کہاں مماثلت ہے اور کن کن امور میں اختلافات ہیں اور کیوں ———؟ ایسے مسائل کو بھی علم الانسان کی روشنی میں سمجھایا جا سکتا ہے۔ مزید گہرائی میں جانا ہو تو اساطیر سے رجوع کرنا ہوگا اور پھر اور زیادہ گہرائی میں جانے کے لئے ژنگ کے اجتماعی لاشعور کی راہنمائی ضروری ہوگی۔

عمرانی نقاد کے دو اہم فریضے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ ایک مخصوص سماج اور معاشرہ سے وابستہ رجحانات کے تجزیہ سے ایک خاص عہد کے ذہنی پس منظر کا تعین کرتا

ہے۔ اس سلسلہ میں وہ سماج کے ہر اس شعبہ سے امداد لے گا جو کسی بھی لحاظ سے اسکے مطالعہ میں نئی جہات کے اضافہ کا موجب بن سکے۔ اس ذہنی پس منظر اور اس کی تشکیل کرنے والے تمدنی عناصر کا تجزیہ اس بنا پر بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ نقاد نے اسی کے حوالہ سے تخلیق کار اور تخلیقات کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ تاریخ ادب کے سرسری مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ استثنائی مثالوں سے قطع نظر مختلف زمانوں میں' خاص نوع کے خیالات و نظریات ہی کے چراغ جلے اور مخصوص انداز نظر کا حامل ادب تخلیق ہوتا رہا اور غالباً عمرانی تنقید کا سب سے بڑا فائدہ یہی ہے کہ اس کی امداد سے باآسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ایک خاص عہد' خاص نوع کے ادب کی تخلیق کا کیسے موجب بنتا ہے اور ایک عہد کا ادیب دوسرے عہد کے ادیب سے کیسے اور کیوں ممتاز ہو جاتا ہے؟

اس سوال کا جواب ہڈسن نے یوں دیا:

> "کسی عہد کی توانائی اپنے اظہار و اخراج کے لئے جن وسائل کو بروئے کار لاتی ہے ادب بھی ان میں سے ایک ہے۔ یہ اس لئے کہ سیاسی تحریکوں' مذہبی تصورات' فلسفیانہ افکار اور فنون لطیفہ سبھی میں یہی توانائی رقص فرماتی ہے۔"

عصری رجحانات کے مطالعہ کے لئے اردو میں دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی مثال بے حد نمایاں ہے۔ ان دونوں دبستانوں کے مخصوص رجحانات ان میں قطبین کا بعد پیدا کر دیتے ہیں۔ دونوں دبستانوں کے اثرات سطحی بھی نہیں قرار دیئے جا سکتے ورنہ میر لکھنؤ میں اپنا رنگ سخن ترک کر دیتے' وہ شاعرانہ شعور جس کی پختگی دہلی میں ہی ہو چکی تھی۔
عمرانی تنقید کی رو سے ان دونوں دبستانوں کے خصائص کی وجوہات سماجی محرکات میں تلاش کی جا سکتی ہیں اور یہ بھی درست ہے کہ دونوں شہروں میں سیاسی حالات کی وجہ سے طرز بودوباش اور انداز زیست ایک دوسرے کے برعکس تھا۔ اس لئے کسی لکھنوی شاعر کے کلام پر محاکمہ سے پیشتر ان تمام سماجی عوامل کا مطالعہ کرنا ہو گا جنہوں نے لکھنوی سماج کو خاص سانچہ میں ڈھال کر اس تہذیب و تمدن کی بنیاد ڈالی جس نے افراد میں وہ مزاج پیدا کیا جسے "دہلوی" سے متمیز کرتے ہوئے "لکھنوی" کہہ سکتے ہیں۔ یوں جب اس عہد کے ذہن کو مخصوص سانچہ میں ڈھالنے والے عناصر کی تفہیم ہو جائے تو پھر

ان کی روشنی میں شاعر کے کلام کا جائزہ لے کر اس امر کا تعین کرنا ہو گا کہ ان سماجی عناصر نے اس کے کلام میں کہاں تک فروغ پایا۔ اس نے کن سماجی محرکات کا خصوصیت سے اپنے فن میں انجذاب کیا اور کن سے محترز ہوا اور کیوں ——— ؟ مثلاً مصحفی کا مطالعہ اس انداز نظر کو اپنائے بغیر مشکل ہو گا۔

عمرانی تنقید کا اگر اس کی دبستانی حیثیت سے قطع نظر کرتے ہوئے جائزہ لیا جائے تو یہ ایسا طریق کار ہے جو ادبی مورخ کے لیے خصوصیت سے مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ ادبی مورخ کیونکہ تمام ادب یا کسی مخصوص صنف ادب کے ارتقاء سے دلچسپی رکھتا ہے اس لئے اگر وہ ادب کے مخصوص ادوار، مختلف دبستانوں اور فکری تحریکوں کا ان کے مخصوص عصری تقاضوں اور ان سے وابستہ سماجی محرکات کے تناظر میں جائزہ نہ لے تو اس کے فیصلوں میں غلطی کا امکان ہو سکتا ہے۔ تمام ادبی شخصیات اور تحریکات کے صحیح جائزہ کو یہ لازم ہے کہ وہ ان سب کا بدلتے سماجی دھارے کے ساتھ ساتھ مطالعہ کرتے ہوئے ان مخصوص سماجی عوامل کی نشاندہی کرے جنھوں نے کسی خاص نظریہ، تحریک یا ردعمل کو جنم دیا۔ یوں سرسید کی تحریک اور حالی، اکبر، نذیر احمد وغیرہ کے مطالعہ کے لئے 1857ء کی جنگ آزادی، اس سے قبل کے مسلم تمدن اور اس کے بعد سماجی قدروں میں انقلاب وغیرہ کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے۔

عمرانی تنقید کے لحاظ سے سرسید کی تحریک کا مطالعہ خاصا سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ خاص نوع کی تاریخی صورت حال سقوط دہلی پر منتج ہوتی ہے اور مسلمان احساس شکست کی پیدا کردہ دروں بینی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے میں سرسید احمد خاں اصلاح معاشرہ کے لئے اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کرتے ہیں جو رسوم و رواجات، تعلیم اور ادب و نقد پر خصوصی اثرات کا باعث بنتی ہے۔ سرسید اور ان کے رفقاء معاشرہ کو "آئین نو" سے روشناس کرانا چاہتے تھے جبکہ ان کے برعکس "طرز کہن" پر اڑنے والوں میں اکبر الہ آبادی جیسے حضرات تھے۔ اکبر کی طنزیہ شاعری انفرادی وقوعہ نہیں وہ سرسید کی تحریک کے ردعمل ہی میں جنم لے سکتی تھی۔ اسی لئے تو آج ڈبل روٹی، نل کے پانی، ریل کے انجن، کالج کی تعلیم اور بے پردہ بیبیوں کی ریل پیل میں اکبر کے انھیں ہدف طنز بنانے پر تعجب ہوتا ہے کہ اب یہ سب روزمرہ کے معمولات میں شامل ہیں مگر 1857ء کے بعد کے روایتی

مسلم معاشرہ کے لئے یہ سب مغربیت کے سیلاب کے مترادف تھا۔ آج اکبر الہ آبادی زندہ ہوتے تو طنز کے لئے اور طرح کے اہداف تلاش کرتے۔ آج کے معاشرہ سے مخصوص اہداف!

اردو تنقید میں گو عمرانی تنقید باقاعدہ دبستان کی صورت میں نہیں ملتی لیکن ادب پاروں کی تفہیم کے لئے سماجی محرکات کے مطالعہ پر زور دینے والے نقادوں کی کمی نہیں خصوصیت سے مارکسی نقادوں نے تو سماجی محرکات پر بھی خاصی بحث کی گو ان کا انداز نظر جدلیاتی مطالعہ کی وجہ سے خاصا مختلف ہوتا تھا لیکن اس کا اتنا اثر ضرور ہوا کہ ادبی تجزیہ کے لئے سماجی محرکات کی تلاش کی اہمیت واضح ہو گئی۔ تاہم بعض غیرمارکسی نقادوں کے ہاں بھی اس رجحان کا کسی حد تک مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

ادبی تاریخ کے ضمن میں بھی نقادوں نے سماجی اہمیت کے کوائف پر خصوصی توجہ دی اور مختلف ادوار کے شعری مزاج کو سمجھنے میں ان سے ہر ممکن راہنمائی حاصل کی۔ چنانچہ "دلی کا دبستان شاعری" میں "دہلویت" اور "لکھنویت" کے تقابلی مطالعہ کے ضمن میں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے جس انداز کو روا رکھا وہ کسی بھی عمرانی نقاد کا ہو سکتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب کے بقول:

"---- قبل اس کے پہلے اہم معنوی اختلافات کا احاطہ کیا جائے، دونوں مقامات کے تمدن اور ادبی شعور کا تجزیہ از بس ضروری ہے تاکہ اس سے یہ اخذ ہو سکے کہ یہ اختلافات کن وجوہ سے ظہور پذیر ہوئے اور ان کے پس پردہ کون سے تمدنی اور تہذیبی عناصر کار فرما ملتے تھے۔"

اس نوع کے تحقیقی مقالات میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کے "اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر" (1966ء) اور ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کے "اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر" (1975ء) کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ ان دونوں حضرات نے درحقیقت اردو شاعری کا عمرانی تناظر متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ساتھ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی "لکھنؤ کا دبستان شاعری" (طبع دوم 1955ء) بھی ہے جس کا پہلا باب "سیاسی اور تہذیبی پس منظر" ہے۔

ڈاکٹریٹ، ایم فل یا ایم اے کے لئے لکھے گئے تحقیقی مقالات میں لازماً باب اول

سیاسی' سماجی' تہذیبی یا تاریخی حالات کے مطالعہ کے لئے وقف ہوتا ہے خواہ مطالعہ کسی شخصیت کا ہو یا کسی صنف کا ـــــ لیکن اور یہ "لیکن" بہت بڑی ہے کہ ان سب کو عمرانی یا تاریخی تنقید کے نمونے نہیں قرار دیا جا سکتا اس لئے کہ محققین تاریخی اور معاشرتی کوائف تو جمع کر دیتے ہیں مگر ان کی روشنی میں تخلیقی شخصیت' تخلیقی رجحانات اور انفرادی تخلیقات کی پرکھ نہیں کرتے اس پر مستزاد ماخذ اور حوالوں کی تکرار اور آراء کا توارد مزید خرابی لاتا ہے۔

انگریزی میں ناول نگاروں کے مطالعہ کے لئے عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول یا افسانہ میں مصنف زندگی کا اس کے وسیع ترین سماجی مفہوم میں جائزہ لیتا ہے۔ اس کا انداز نظر ذاتی ہو سکتا ہے' زندگی کو دیکھنے (اور قارئین کو دکھانے) والا زاویہ نگاہ بھی انفرادی ہو سکتا ہے لیکن وہ کیونکہ خارجی زندگی کا وسیع پیانہ پر جائزہ لیتے ہوئے سماج کی مختلف النوع تصویریں پیش کرتا ہے اس لئے عمرانی تنقید بہت کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ چنانچہ ایڈمنڈ ولسن نے "The Tripple Thinkers" میں چارلس ڈکنز اور کپلنگ کا مطالعہ عمرانی تنقید سے ہی کیا۔ ھمفری ہاؤس کی کتاب "ڈکنز ورلڈ" کا نام بھی اسی سلسلہ میں لیا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنی تنقید کے بارے میں جو لکھا وہ گویا چند سطروں میں عمرانی تنقید کا خلاصہ ہے:

> "میری یہ کتاب واضح اور تفصیلی طور سے ڈکنز کی تحریروں اور ان تحریروں کے عہد میں پائے جانے والے رابطہ کو اجاگر کرنے کی سعی کرے گی۔ علاوہ ازیں اس کے اصلاحی نقطہ نظر ـــــ وہ کن امور میں اصلاح کا خواہاں تھا۔ اس کے ہاں زندگی کے بارے میں جو انداز نظر ملتا ہے اور وہ معاشرہ جس میں کہ وہ خود سانس لے رہا تھا ان سب کے باہمی رابطے کو اجاگر کیا جائے گا۔"

عمرانی تنقید کو خصوصیت سے مد نظر نہ رکھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ اگر ہر نوع کا ناول نہیں تو کم از کم سماجی مسائل سے بحث کرنے والے ناولوں یا افسانوں پر تنقید کے وقت سماجی عوامل سے چشم پوشی گمراہ کن ہو سکتی ہے۔ نذیر احمد کا "ابن الوقت"' مرزا رسوا کا "امراؤ جان ادا" پریم چند کی تمام تخلیقات' منٹو اور کرشن چندر کے افسانے اور

عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر" ' پاکستان میں عبداللہ حسین کا "اداس نسلیں" ' خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" اور "زمین" اور انتظار حسین کے ناول "بستی" ' "تذکرہ" اور "آگے سمندر ہے" کا بطور خاص نام لیا جا سکتا ہے۔ یہ تمام ناول وسیع تر عمرانی تناظر کے ناول ہیں اور عمرانی نقاد ان میں معانی کی نئی جہات دریافت کر سکتا ہے۔ یہ اور اس نوع کے دیگر ناولوں (یا افسانوں) کا مطالعہ سماج اور ماحول سے آنکھیں بند کر کے نہیں کیا جا سکتا۔ اگر خود نقاد کو "سماج" کے بارے میں کچھ نہیں معلوم تو وہ "سماجی حقیقت نگاری" کو کیا جانے؟

ان مثالوں کا یہ مطلب نہیں کہ عمرانی تنقید صرف افسانوی ادب ہی کے لئے رہنما بن سکتی ہے ایسا نہیں' شعری تخلیقات کا بھی اس کی روشنی میں جائزہ لیا جا سکتا ہے اور لیا گیا ہے۔ دبستان لکھنؤ کے شعرا' مثنوی اور ریختی وغیرہ کے مطالعہ میں عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی جا سکتی ہے۔ بالخصوص ریختی جسے لکھنؤ کے عیش پسند معاشرہ نے جنم دیا اور جو اس معاشرہ کے ساتھ ہی ختم ہو گئی۔

تخلیق اور لاشعوری محرکات کی طلسم کاری:

نفسیاتی تنقید
(PSYCHOLOGICAL CRITICISM)

نفسیاتی تنقید کا دبستان بہت قدیم نہیں لیکن قلیل عرصہ میں جس طرح تحلیل نفسی نے انسانی سوچ کا رخ بدل کر رکھ دیا اور مذہب' معاشرہ' اخلاق اور جمالیات کے اصولوں میں انقلاب نو کا ہنگامہ برپا کیا اسی طرح نفسیاتی تنقید بھی اصناف ادب اور تخلیقی سانچوں میں بعض اساسی تغیرات کی موجب بن کر اظہار و ابلاغ کے متنوع تجربات کے لئے سامان تیج مہیا کرنے کا باعث بنی۔

نفسیاتی تنقید کی اساس پہلے فرائڈ کا نظریہ لاشعور بنا پھر اس میں ایڈلر اور ژنگ کی تعلیمات سے مزید گہرائی پیدا کی گئی اور یوں نفسیاتی تحقیقات کا پھیلتا دائرہ اور نئے نئے دبستان اس میں بو قلمونی پیدا کرتے گئے۔ حتیٰ کہ آج آئرا پروگرف (IRA PROGOFF) کی عمیق نفسیات (DEPTH PSYCHOLOGY) کی صورت میں نفسیات اور اس کے حوالہ سے نفسیاتی تنقید کے آفاق میں مزید وسعت پیدا کی جا رہی ہے۔

نفسیاتی تنقید کے تنقیدی مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ آج ادب میں نفسیاتی مباحث کی مقبولیت یا تنقید میں نفسیاتی مصطلحات کے قبول عام کا یہ مطلب نہیں کہ اس دبستان سے پہلے کبھی کسی نقاد نے نفسیات سے اپنی ژرف نگاہی میں اضافہ نہ کیا تھا اور نہ ہی اس سے یہ سمجھ لینا چاہئے کہ صرف فرائڈ' ایڈلر اور ژنگ کی تعلیمات کی بدولت ادبی پرکھ میں نفسیاتی طریق کار کو بروئے کار لایا جانے لگا۔ نفسیات چونکہ انسانی ذہن اور کرداری محرکات کی تفہیم کا نام ہے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ نفسیات دانوں سے پہلے بھی افراد اور تخلیق کار انسان' اس کی سائیکی اور موسم کی طرح رنگ

بدلتی ذہنی کیفیات سے دلچسپی رکھتے ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید نفسیات سے عدم واقفیت اور جدید اصطلاحات نہ استعمال کرتے ہوئے بھی قدیم نقادوں نے بعض ایسی آراء کا اظہار کیا جن میں جوت نفسیاتی بصیرت سے آتی ہے بلکہ ڈیوڈ ڈیشز تو اس نفسیاتی بصیرت کو افلاطون تک لے جاتا ہے۔ اس کے خیال میں افلاطون نے "Ion" میں ادبی تخلیق کے عمل کی پیچیدگیوں کو جس طور سے واضح کیا وہ نفسیاتی طریقہ ہی ہے۔ اسی طرح پہلی صدی عیسوی (؟) کا اطالوی نقاد لان جائی نس (Longinus) بھی اپنے رسالہ "On the Sublime" میں اپنے نظریہ ادب کی صراحت میں بعض اوقات ایسے خیالات کا اظہار کر گیا جنہیں نفسیاتی تنقید کی ذیل میں لایا جا سکتا ہے۔

ان انفرادی مثالوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی رومانی دبستان کے ممتاز نقادوں جیسے کولرج، ورڈزورتھ اور شیلے نے شاعر، شاعری اور تخلیقی عمل کے ضمن میں بعض اساسی نوعیت کے مباحث چھیڑے۔ جب انہوں نے اس نوع کے سوالات کئے کہ شاعر کیا ہے؟ وہ کس ذہنی کیفیت کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے؟ تخیل کیا ہے اور شاعرانہ جذبات کیا ہیں؟ تو دراصل وہ ان مسائل پر اظہار خیال کر رہے تھے جن سے آج کا نفسیاتی نقاد بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ رومانی نقادوں کے نزدیک شاعر کی ذہنی حالت کو اساسی اہمیت حاصل تھی وہ یہ سمجھتے تھے کہ مخصوص نوعیت کی شاعری صرف خاص طرح کی ذہنی حالت ہی جنم دے سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں یہ امر ملحوظ رہے کہ رومانیت کی تحریک سے وابستہ بیشتر شعراء اعلیٰ تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ اسی لئے ان کی شاعری اور تنقید ایک ہی سکہ کے دو رخ قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ گویا جس خاص طرح کی ذہنی حالت نے ان کی مخصوص نوعیت کی شاعری کو جنم دیا اسی نے تنقیدی اصول بھی وضع کئے۔ اس سلسلہ میں لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے اپنی کتاب "Liberal Imagination" میں اس رائے کا اظہار کیا:

> "اپنی ہیئت ترکیبی سے قطع نظریہ ادب کم از کم ان معنوں میں تو یقیناً نفسیاتی تھا کہ اس میں خود آگہی اور عرفان ذات پر پرجوش زور دیا گیا تھا۔"

وہ مزید رقم طراز ہے:

> "انیسویں صدی کے رومانی ادب کی انتہائی صورتوں میں سے تخلیل

نفسی ایک ہے۔"

معاصر نقادوں کے مقابلہ میں کولرج میں زیادہ گہرائی تھی۔ اسے فلسفہ کا رچا ہوا شعور تھا اور وہ جرمن فلاسفروں سے خاص طور سے متاثر تھا۔ فلسفہ نے اس کے تحلیلی ذہن کو مزید جلا بخشی اور یوں جدید نفسیات سے کہیں پہلے اس نے آج کے نفسیاتی ادبی مباحث کی داغ بیل ڈالی چنانچہ تخیل پر اس نے جو کچھ لکھا وہ آج کے کسی نفسیات دان کے قلم سے نکلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تھا تو وہ رومانی تنقید کا علمبردار مگرٹی ایس ایلیٹ اور "The True Voice of Feelings" میں ہربرٹ ریڈ اسے پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو کولرج پہلا نفسیاتی نقاد ہی نہیں بلکہ ادبی تنقید میں لفظ Psychology بھی پہلے اسی نے استعمال کیا (ص: 172) اسی نے سب سے پہلے یہ محسوس کیا کہ تخیل کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے۔ (ص: 102) یہ عجیب ہی معلوم ہو لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کولرج' مسمریزم کے نظریہ کے بانی Mesmer سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح اس نے خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی خصوصی تذکرہ کیا (ص: 172) علاوہ ازیں ژنگ نے اپنے جس نظریہ کو "اجتماعی لاشعور" کے نام سے موسوم کیا اس کی ابتدائی صورت بھی اشارات کے روپ میں کولرج کی تحریروں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ (ص: 177)

ان انفرادی اور استثنائی مثالوں سے قطع نظر کرتے ہوئے عمومی لحاظ سے جائزہ لینے پر نفسیاتی تنقید کے مخصوص مباحث کی یوں درجہ بندی کی جا سکتی ہے:

(الف) مختلف اصناف ادب کے نفسیاتی محرکات کا سراغ' وضاحت اور تخلیقی عمل یا مخصوص تخلیقات سے ان کے رابطہ کی تفہیم۔

(ب) تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت اور پھر اسکی روشنی میں تخلیقی شخصیت کا مطالعہ۔

(ج) نفسیاتی اصولوں کے سیاق و سباق میں مخصوص تخلیقی کاوشوں کی تشریح و توضیح اور پھر ان کے ادبی مرتبہ کا تعین۔

نفسیاتی تنقید کے دائرۂ عمل کی اس تکون سے واضح ہو جاتا ہے کہ نفسیاتی نقاد بیک وقت تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعہ سے کسی نتیجہ پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ تخلیقی

عمل تخلیق کار میں بعض ایسے مخصوص نفسی تغیرات کا موجب بنتا ہے جو اسکی شخصیت کے لئے مخصوص نفسی فوائد کا باعث بنتے ہیں اوریوں ایک کے مطالعہ کو دوسرے کا مطالعہ لازم قرار پاتا ہے۔ اگر نفسیاتی نقاد محض تخلیق کار تک ہی خود کو محدود رکھے تو یہ نفسی معالج کا کام کرنے والی بات ہو گی۔ اس کے برعکس اگر وہ تخلیقات ہی کی نفسیاتی چھان پھٹک میں الجھا رہے تو یہ ہوا میں تیر چلانے والی بات ہو گی۔ نفسیاتی تنقید سے پہلے تاریخی اور عمرانی تنقید کے دبستانوں میں بھی تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے کرداری محرکات کی پیچیدگیوں کی تفہیم پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقیدیوں بیحد اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ تخلیق کار کی نفسی اساس اور کرداری محرکات کی تلاش میں گہرائی اور ژرف نگاہی کے ساتھ ساتھ سائنسی بلکہ طبی تحقیقات (کیونکہ ایک مرحلہ پر نفسیات علم الادویہ سے جا ملتی ہے) کو بروئے کار لانا ممکن ہو گیا یوں تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ تخلیق اور تخلیق کار دونوں کو نفسیات کے محدب شیشہ میں رکھ کر ان کی پیچیدگیوں اور باہمی اثر پزیری کا مطالعہ ممکن ہو گیا۔

فرائڈ کا نظریہ لاشعور اور اس کے نتیجہ میں مدون کیا گیا تحلیل نفسی کا نظریہ (اور طریق علاج) ہنوز متنازعہ ہے۔ یہاں اس کے حسن و قبح اور علمی حیثیت سے تعرض نہیں لہٰذا اس نزاعی مگر دلچسپ بحث میں الجھے بغیر اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ تحلیل نفسی نے نفسیات کو نئی وسعت اور گہرائی عطا کی۔ زندگی اور فن کے دیگر شعبوں کی مانند ادبی تنقید بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ فرائڈ نے تحلیل نفسی کا نظریہ اعصابی خلل کے مریضوں کی شفا کے لئے پیش کیا تھا لیکن بعد میں جیسے جیسے اس کے شاگرد اور مقلدین مزید تحقیقات سے نفسی اہمیت کے مواد کی فراہمی کرتے گئے اس نظریہ کی چمک اسے ہمہ گیر بناتی گئی۔ فرائڈ نے تو ضمنی طور پر جنس کے ارتفاع (Sublimation) کے سلسلہ میں تخلیقی محرکات کی بات کی تھی۔ نہ وہ ادبی نقاد تھا اور نہ ہی اس نے خود اپنے نظریات کی روشنی میں ادبی تنقید کے اصول و قوانین مدون کرنے کی کوشش کی گو اس نے دستوفسکی پر مضمون لکھا۔ (مضمون کا نام: "Dostovesky and Paricide") اور 'مونا لیزا' کے خالق لیونارڈو پر مفصل مقالہ بھی قلمبند کیا لیکن ان تحریروں کا اولین مقصد ادبی مباحث کی تفہیم نہیں بلکہ جنس اور اس کی کارکردگی کے تنوع کی وضاحت کے لئے شواہد فراہم کرنا تھا۔

فرائڈ کے بعد اس کے شاگردوں اور نفسیات سے گہری دلچسپی رکھنے والے نقادوں نے باقاعدہ طور سے ادبی تشریحات اور مصنفین کے حالات کے تفحص میں تحلیل نفسی کو مشعل بنا کر لاشعور کے طلسم حیرت آباد میں جھانکنے کی سعی کی۔ اس ضمن میں فرائڈ کا شاگرد اور اس کا مشہور سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز خصوصی تذکرہ کا محتاج ہے۔ اس نے اپنی کتاب "Hamlet and Oedipus" میں شیکسپئر کے ہملٹ کی الجھی ہوئی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ ہی نہ کیا بلکہ اس خیال کا بھی اظہار کیا:

> "ہر وہ بات جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا بھید کھولنے کو ہمارے لئے کلید بن سکتی ہے' وہ یقیناً خود شیکسپئر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لئے بھی سراغ مہیا کر سکتی ہے۔"

اور وہ اس لئے (جیسا کہ اس نے ایک اور مضمون میں بھی کہا)

> "شیکسپئر کے لئے ہملٹ کی تحریر ایک طرح سے ان تکلیف دہ ہیجانات سے چھٹکارا پانے کی کامیاب مگر جزوی سعی تھی جن کا اظہار اس کے ان سونٹوں کے مطالعہ سے ہوتا ہے جن میں اس کے ایک نوجوان' شریف زادہ محبوب اور معشوقہ کی بے وفائی کے داغ ناکامی کی عکاسی ملتی ہے۔"

(The Death of Hamlet's Father- "Essays in Applied Psycho Analysis." voi II, p. no 327)

ارنسٹ جونز اور اس کے ہمعصر نفسیات دانوں تک نفسیاتی مباحث اور ان سے وابستہ جنسی کارکردگی کی سنسنی خیزی ختم ہو چکی تھی' گو ان کی نزاعی حیثیت میں کمی نہ ہوئی تھی۔ نفسیات دانوں اور بعض دیگر علوم کے ماہرین (جیسے اساطیر' علم الانسان وغیرہ) کی مسلسل تحقیقات کے باعث تحلیل نفسی کے موضوعات کی علمی حیثیت متعین ہو چکی تھی۔ دیگر علوم کی مانند تنقید میں بھی نفسیات سے کسب فیض کا آغاز ہی تھا۔ ارنسٹ جونز اور بعض دیگر اصحاب کی ان پیشرو تحریروں میں دقت نظری پر مبنی نکتہ آفرینی ملتی ہے لیکن ان کے تمام فیصلوں یا نتائج کو آج سو فیصد درست سمجھ کر تسلیم کرنا ضروری نہیں کیونکہ کسی بھی نزاعی نظریہ کے مبلغین (اور بعد ازاں مقلدین) میں ابتدائی مخالفت کی بنا پر شروع شروع میں قدرے "جارحانہ" انداز ملتا ہے' پھر غلو کی وجہ سے جزوی صداقت کو کلی

صداقت اور خصوصی کو عمومی قرار دینے کا رجحان بھی قوی تر ہوتا ہے۔ اس لئے نظریات کی تطبیق میں جو انتہا پسندی اور متخرج نتائج میں جو افراط و تفریط پائی جاتی ہے اس کے باعث ایسی تنقید ادب پارہ کو بھی مریض سمجھتے ہوئے ادبی تدبیر کاری میں "کلنک" کا سا انداز روا رکھتی ہے۔ اس لئے مواد کی نفسیاتی دلچسپی اور نتائج کے انوکھے پن کے باوجود یہ اس توازن سے محروم ہوتی ہے جو ہر نوع کی ادبی تنقید کی اساس ہے۔

چونکہ ہملٹ کا ذکر ہو رہا ہے اس لئے اپنے استدلال کی وضاحت بھی ہملٹ کی مثال سے کرنے کی کوشش کروں گا۔ 1859ء میں ڈاکٹر جے۔ سی۔ بکنل (J.C. Bucknill) نے اپنی کتاب "Psychology of Shakespeare" میں ڈاکٹر ارنسٹ جونز سے (Dr. کہیں پہلے اس خیال کا اظہار کیا کہ "ہملٹ کا تمام تنقیدی مطالعہ نفسیات پر استوار ہونا چاہئے" خود اس نے 74 صفحات پر مشتمل ہملٹ کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا۔ اس کے خیال میں ہملٹ "مالیخولیا" کا مریض تھا۔ ڈاکٹر ایم۔ جے۔ نارمن کی کتاب "Mental Disorders" 1928ء میں شائع ہوئی' اس نے معالجاتی شواہد کی روشنی میں ہملٹ کی شخصیت کا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وہ قبل از وقت ذہنی قواء کے انحطاط یعنی "Dementia Preacox" کا شکار تھا۔ اس سے اگلے سال ایچ سمرول (H.Somerville) نے "Madness in Sharkespearen Trgedy" میں ہملٹ کی یوں تشخیص کی کہ وہ Maniac Depressive تھا۔ یہ نیم دیوانگی کی وہ قسم ہے جس میں مریض پر خوشی اور پژمردگی کے دورے سے پڑتے ہیں۔ ایک وقت ضرورت سے زیادہ خوش تو دوسرے وقت غم کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈوبا ملتا ہے۔ بہت سے شعراء یوں غم اور خوشی کے درمیان پنڈولم کی طرح جھولتے رہتے ہیں۔ اس نے سوال کیا کہ "کیا شیکسپئر بھی ایسی ہی کیفیات سے دوچار رہتا تھا؟" اور اپنے استدلال سے اس بات کا جواب بھی دیا کہ جب ہم فلسٹاف اور میکبتھ کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں کسی طرح کا شک و شبہ نہیں رہتا۔"

اس سلسلہ میں فرائڈ کے ایک اور شاگرد ڈاکٹر ہنس ساش Dr. Hans Sachs کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس نے شیکسپئر ہی کے ایک اور ڈرامہ Measure for (Measure کا تحلیل نفسی کے اصولوں کے تحت مطالعہ کرتے ہوئے اس کی تشریح نو سے

معانی کی نئی جہات دریافت کیں۔ اس کی کتاب "Creative Unconscious" بہت مشہور ہے۔ اس نے مخصوص ادب پاروں کے ساتھ ساتھ ادیبوں کی بھی تحلیل نفسی کی۔ اس کی تدبیر کاری کا اندازہ کتاب کے نام "تخلیقی لاشعور" سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

تخلیقی لاشعور سے ہی اس انداز کی تنقید کی ضرورت، اہمیت اور منصب کا بھی سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ بعض تخلیق کاروں میں ذہن کی پیچیدہ ساخت اور شخصیت میں متنوع اور بعض اوقات تو متضاد نفسی محرکات کی کارفرمائی کے باعث تخلیقی شعور پر لاشعور کے اثرات کافی سے زیادہ گہرائی تک مرتسم ہوتے ہیں۔ یوں تخلیق لاشعور کی تسکین کا ایک انداز بن جاتی ہے کیونکہ اس میں تخلیق کار کا اپنا تنقیدی شعور، ادبی قدروں کا حسن اور زندگی کے بارے میں مخصوص زاویہ نگاہ کی روشنی بھی شامل ہوتی ہے اس لئے لاشعور کی تسکین یا اظہار کا یہ انداز خوابوں ایسا (بظاہر) بے ربط اور پاگل کی بڑ ایسی بے معنی بات نہیں بنتی، اس کے باوجود بعض اوقات تخلیقات میں کوئی نہ کوئی ایسی پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ ہر عہد کے قاری کے ذوق یا نقاد کی تنقیدی بصیرت کے لئے چیلنج بنی رہتی ہیں۔ شیکسپئر کے بعض ڈرامے بھی اسی ذیل میں لائے جا سکتے ہیں بالخصوص وہ ڈرامے جو Problem Plays یا ——— "Bitter Tragedies" کہلاتے ہیں۔ ان ڈراموں کے کرداروں یا واقعات کے تانے بانے میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ہے جو ذہن کے لئے گریز پاسی رہتی ہے۔ اس لئے کرداروں کی نفسی ساخت کی پیچیدگیوں کی بنا پر ان کرداروں یا ڈراموں کو نفسیاتی تنقید سے زیادہ بہتر طریقہ سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اردو میں میر، غالب، حسرت اور فراق وغیرہ کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر بھی نفسیاتی تنقید سے یا تو بہتر طور پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے یا انہیں نئے زاویے سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح دبستان لکھنؤ کے بعض شعراء یا ریختی سے وابستہ تخلیقی محرکات کی تہہ میں نفسی عوامل کی تفہیم سے ان کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

ادب پاروں کی نفسیاتی تشریح کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تنقید کا دوسرا فریضہ مصنف کی نفسیاتی ساخت کے تعین اور پھر اس کی روشنی میں اس کی تخلیقی کاوشوں کا جائزہ لینا ہے۔ بعض اوقات یہ "جائزہ" صرف تخلیقی کاوشوں تک ہی محدود رہتا ہے جبکہ بعض نقاد یہ بھی "دریافت" کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقات کس حد تک مصنف کی نفسی

ساخت اور اس سے جنم لینے والی پیچیدگیوں کی مرہون منت ہیں۔ بقول ہربرٹ ریڈ:

"میں تو اس عقیدہ کا حامل ہوں کہ شاعر کی شخصیت کی کلی تفہیم سے حاصل شدہ معلومات اس کی شاعری کی تحسین کے لئے بہترین بنیاد بن سکتی ہیں۔" ("The True Voice of Feeling" p. no 246)

چنانچہ اس نے اپنے اس معیار سے شیلے کی نجی زندگی، شادی، اپنی بیوی ہیریٹ سے تعلقات اور بعد ازاں میری گوڈون (Mary God win) کے اغوا کے ساتھ ساتھ اس کے اعصابی خلل کا بھی تفصیلی مطالعہ کیا اور تب کہیں جا کر وہ شیلے کے "دفاع" کے قابل ہوا۔

نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں سے براہ راست اور بلاواسطہ تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ گو یہ کام اتنا آسان نہیں اور مرحوم تخلیق کاروں کی صورت میں تو مخصوص نوعیت کے نفسی اہمیت کے مواد کی فراہمی بہت مشکل ہے، لیکن ایسے نقادوں کی کمی نہیں جنہوں نے تحقیقات سے یہ ہفت خواں بھی طے کر لیا۔ بعض اوقات تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کا یہ مرحلہ آسان بھی ہو جاتا ہے اور ان کے بارے میں نفسیاتی مواد کی فراہمی آسان ہی نہیں ہو جاتی بلکہ اس پر انحصار بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً 15 ماہرین نفسیات نے ایمل زولا کا مطالعہ کر کے اس کی "ابنارملٹی" ہی کو اس کی تخلیقات کا سرچشمہ قرار دیا۔ اسی طرح جب میر نے ——— مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا ——— کے اجمال کی مثنوی میں وضاحت کر دی یا مومن اور داغ نے اپنے عشقیہ واقعات پر مبنی مثنویاں لکھیں تو ان سے بھی کسی حد تک استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

"نفسی دریافت" کے لئے تین طریقے بروئے کار لائے جا سکتے ہیں:

(۱) تخلیقات کے تجزیہ سے ایسے اصولوں کا استخراج جن سے تخلیق کار کی نفسی واردات پر بھی روشنی پڑ سکتی ہو۔ اس مقصد کے لئے یا تو اس کی تمام تخلیقات کا تفصیلی جائزہ لینا ہو گا ورنہ ایسی تخلیقات کو تو یقیناً پیش نگاہ رکھنا ضروری ہو گا جو اہم اور نمائندہ سمجھی جانے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اہمیت کے مواد کی بھی حامل ہوں۔ مثلاً میر کی شاعری میں ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ "پا پرستی" (Foot Fetichism) کے بھی واضح رجحانات

ملتے ہیں کیونکہ میر کے بارے میں نفسیاتی اہمیت کا ایسا مواد موجود نہیں جس کی روشنی میں اس مخصوص انداز کے اشعار کی نفسی توضیح کی جا سکتی ہو اس لئے اس رجحان کے عکاس اشعار کی امداد ہی سے میر کے ذہن کی گہرائیوں یا اس کے جنسی رویہ کو سمجھا جا سکتا ہے۔

(2) تخلیق کار کی زندگی کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ نجی خطوط' ڈائریوں' خود نوشت سوانح عمریوں' اعترافات اور تذاکیر((Memoirs) وغیرہ کی مدد سے اس کی شخصیت اور تخلیقی ذہن کی تشکیل کرنے والے عوامل کے تعین سے زندگی کے اہم نفسی وقوعات اور حوادث کا سراغ لگا کر ان کی روشنی میں تخلیقات کا عمومی جائزہ یا مخصوص ادب پاروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنا۔ یہ طریقہ بہت مفید اور پہلے طریقے کے مقابلے میں کہیں زیادہ "محفوظ" اور باوثوق ہے۔ بیشتر نفسیاتی مطالعات اسی طریقہ سے کئے جاتے ہیں۔ جب ہربرٹ ریڈ نے بائرن پر اپنے مقالہ کا یوں آغاز کیا تو اس نے محض اپنے تنقیدی مسلک ہی کی وضاحت نہ کی بلکہ نفسیاتی مطالعہ کے اس انداز کی اہمیت بھی اجاگر کی۔ اس کے بقول:

> "بائرن کی زندگی اور فن کا نئے انداز سے جائزہ لینے کا صرف ایک ہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کی تمام منظومات' خطوط اور دیگر نجی کوائف سے مکمل واقفیت حاصل کی جائے۔"

"The True Voice of Feeling" p. no 288)

خطوط وغیرہ قسم کی تحریریں اس بنا پر نفسیاتی مواد کی صورت اختیار کر جاتی ہیں کہ تخلیقات کی مانند یہ قارئین کرام کے لئے نہیں ہوتیں۔ خطوط بڑی حد تک اور ڈائری کلی طور سے ذاتی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے جب اپنے بے تکلف احباب کو خطوط لکھے تو اس کے نزدیک ان کی اہمیت غزلیات ایسی نہ ہو گی لیکن آج ان خطوط کی امداد سے ہی غالب کی زندگی کے کئی گوشے' جو اب تک نہاں تھے' نئی روشنی میں لائے جا رہے ہیں۔ یوں ان خطوط کے آئینہ میں غالب کی نفسی زندگی کے خدوخال دیکھے جا سکتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کو لکھے گئے اور ان ہی کے مرتبہ "منٹو کے خطوط" بھی چھپ چکے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے منٹو کے ذہن اور اس کی نفسی ساخت کو کسی حد تک سمجھا جا سکتا ہے کیونکہ یہ خط اس عہد سے تعلق رکھتے ہیں جب وہ ابھی "بن" رہا تھا۔ اس لئے اس کی شخصیت

کے بعض رجحانات اور زندگی' ادب اور مختصر افسانہ کے بارے میں اس کے انداز نظر کی تفہیم کے لئے یہ خطوط ایک کار آمد نفسی کلید کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے "شبلی کی حیات معاشقہ" میں شبلی کی زندگی کے اہم ترین جذباتی موڑ اور نفسیاتی حادثہ کا سراغ لگانے میں شبلی کے ان خطوط سے بھی بہت کام لیا جو عطیہ بیگم کو لکھے گئے تھے اور اسی لئے اب ان خطوط کی روشنی میں شبلی کی بعض غزلیں نئے معنی اختیار کر جاتی ہیں۔ اسی طرح اقبال نے عطیہ بیگم کو جو خطوط لکھے' ان میں بھی اس کی جذباتی کشمکش کا بین السطور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ (مزید تفصیلات کے لئے راقم کی کتاب "اقبال کا نفسیاتی مطالعہ" سے رجوع کیا جا سکتا ہے) شیلے اپنے وقت کی نزاعی شخصیت ہی نہ بنا بلکہ آنے والے نقادوں اور سوانح نگاروں کے لئے متنازعہ تخلیق کار بھی! وہ مدتوں اپنے بیوی ہیریٹ سے برے سلوک کی وجہ سے زیر عتاب رہا لیکن جب ڈاکٹر لیسلی ہوسٹن Dr. Leslie Hotson کے ہاتھ' بیوی کے نام لکھے گئے غیر مطبوعہ خطوط لگے تب کہیں ان کی اشاعت کے بعد شیلے کے بارے میں مفروضہ غلط فہمیوں کا کسی قدر خاتمہ ہوا۔

خطوط پر اس لئے زور دیا گیا کہ ان میں بے ساختہ پن کہیں زیادہ ہوتا ہے اس لئے ان کے زیادہ شخصی ہونے کا امکان قوی تر ہے۔ گو خود نوشت سوانح عمریاں' اعترافات اور تذاکیر وغیرہ شعوری کاوش کے مرہون منت ہوتے ہیں لیکن ان کا نفسی محرک بالعموم نرگسیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے ان سے بھی کسی حد تک شخصیت کی تفہیم میں امداد لی جا سکتی ہے اگر لکھنے والا روسو ایسا بیباک ہو تو پھر ان کی نفسیاتی اہمیت مسلم! بعض اوقات ایسی تحریروں کے لاشعوری محرکات جس نفسی تسکین کا باعث بنتے ہیں ان کی پیچیدگی کی وجہ سے "خود نوشت" قسم کی تحریریں نفسیاتی نقاد کو سراب دکھا کر غلط راہ پر بھی لے جا سکتی ہیں۔ اسی لئے تو ڈاکٹر ایڈمنڈ برگلر (Dr. Edmond Bergler) نے ایسی تحریروں سے استفادہ کرتے وقت بہت زیادہ محتاط رویہ اختیار کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ بعض اوقات خود نوشت سوانح عمریوں یا اعترافات کو "بے باکی" اور "سچ" کی آڑ لے کر لکھنے والوں نے اپنی ناکردہ گناہی کی داد وصول کرنے اور محرومیوں کا مداوا بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ اس ضمن میں جوش ملیح آبادی کی "یادوں کی برات" بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے۔

بعض اوقات لکھنے والا اپنی الجھنوں کے صحیح یا مبالغہ آمیز تذکرہ سے لاشعوری آسودگی بھی حاصل کرتا ہے۔ اس لئے اس نوع کی ہر بے باک تحریر کو محض "بے باکی" کی صفت کی بنا پر سو فی صد درست تسلیم نہ کرلینا چاہئے۔ اس لحاظ سے متوازن اور نفسیاتی اہمیت کے حامل مواد والی سوانح عمریوں کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اردو میں قدیم تذکروں یا حالی اور شبلی کی لکھی گئی سوانحات کا تو ذکر ہی کیا کہ حالی خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کا عہد "کرٹیکل بائیوگرافی" لکھنے کا نہیں، موجودہ عہد میں بھی ایسی سوانحعمریاں یا خاکے کم ہی ملیں گے جن میں تخلیق کار کے اندر چھپے اصل انسان کو بے نقاب کرنے کی کاوش ملتی ہو۔

(3) ان دو طریقوں کو ملا کر تیسرا طریقہ بھی وضع کیا جا سکتا ہے، یعنی تخلیق کار کے حالات زیست اور تخلیقات کا پہلو بہ پہلو جائزہ لیتے ہوئے مخصوص تخلیقات کو زندگی کے مخصوص حوادث اور نفسی وقوعات کے تابع کرنا۔ یہ طریقہ جہاں سود مند اور دلچسپ نتائج کا موجب بنتا ہے وہاں نسبتاً دقت طلب بھی ہے۔ اس کی کامیابی کا انحصار اس پر ہے کہ نقاد کو نفسیاتی اہمیت کے تمام وقوعات کا علم ہو۔ شاید اسی لئے بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ آج اگر این ہاتھوے (Ann Hathaway) کے بارے میں مفصل معلومات حاصل ہوں تو شیکسپئر کے سانیٹ ("Sonnet") زیادہ بہتر طور پر سمجھے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر ژواگو کی ہیروئن لارا کا کردار بورس پیسترنک کی سیکرٹری اور دوست (بعض کے خیال میں محبوبہ) Olga Ivin Skaya سے اتنا مشابہ ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا پیسترنک نے اس کی تصویر کشی کی ہو، حتیٰ کہ ہیروئن کی مانند اولگا کا انجام بھی۔ اس ضمن میں نقاد کا کام کسی بھی محقق یا "جاسوس" سے کم نہیں ہوتا اور وہ ہر ممکن ذرائع سے حصول شواہد کے بعد نتائج تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ولسن نائٹ (Wilson Knight) نے بائرن کی خانگی زندگی، بیوی سے ناچاقی اور اس کے جنسی باعث، سوتیلی بہن سے جنسی تعلقات کی نزاعی حیثیت اور ہم جنسیت سے دلچسپی۔ ان سب پر اپنی کتاب "Lord Byron's Marriage" میں تفصیلی روشنی ڈالی، یوں بائرن کی جنسیت کے حوالہ سے اس کی تخلیقات کو سمجھنے کے لئے یہ کتاب ناگزیر ہے۔

دستوفسکی کی زندگی بذات خود اچھی خاصی داستان ہے اور اس کے بعض ناول جیسے

"The House of the Dead" "The Gambler." اور "The Idiot" اس کی زندگی کے مخصوص ادوار کے مظہر ہیں۔ اس نے خود کئی سال سائبیریا میں گذارے تھے اور پہلا ناول اسی دور کے بارے میں ہے جو اس کے لئے مراق ایسی صورت اختیار کر چکا تھا اور یہی دوسرے ناول کے ہیرو کا حال ہے۔ وہ خود مرگی کا مریض تھا اور یہی مرض تیسرے ناول کے ہیرو کا ہے۔ اسی طرح اس کے بعض اور ناولوں میں بھی اس کی زندگی کے بعض اور حوادث کی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ہنس راج رہبر نفسیاتی نقاد نہیں لیکن انہوں نے بھی پریم چند کی سوانح عمری میں یہی طریقہ برتتے ہوئے پریم چند کی زندگی کے مخصوص واقعات اور اہم شخصی رجحانات کی ذیل میں افسانوں اور ناولوں سے ویسے ہی واقعات و بیانات کے حوالے جمع کئے۔

یہ طریقہ دلچسپ تو ہے لیکن اس طریقہ کا جواز محض دلچسپی نہیں بن سکتی۔ نقاد کا کام قارئین کے لئے ایسے شواہد کی فراہمی اگر محض سنسنی خیزی یا چٹخارے کے لئے ہے تو یہ "تنقیدی کج روی" ہو گی لیکن اگر نقاد ان واقعات و حوادث کی روشنی میں تخلیق کے کسی نئے پہلو کو بے نقاب کرتا، کسی خصوصیت پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتا یا تخلیقی محرک کے تعین سے تخلیق کا پس منظر واضح کرتے ہوئے اس کی قدروقیمت کا تعین کرتا ہے، یہ اور اس نوعیت کے مقاصد کی تکمیل ہی اس طریقہ کو بروئے کار لانے کا جواز ہے۔

اب یہ سبھی جانتے ہیں کہ غالب نے جوانی میں ایک "بڑی ستم پیشہ ڈومنی سے" عشق کیا تھا۔ غالب نے اپنے ایک خط میں اس کے بارے میں لکھا بھی ہے۔ اب ایک نقاد اگر اپنے قارئین کو یہ بتائے کہ غالب کی یہ غزل:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

درحقیقت اسی محبوبہ کا مرثیہ ہے تو وہ کوئی انکشاف نہیں کرتا لیکن اگر اسی واقعہ کو جذباتی پس منظر قرار دے کر اس غزل کی فضائے تخلیق کی تشکیل میں ممدومعاون محرکات کی نشاندہی کرتا ہے تو یہ نفسیاتی نقاد کا کام ہو گا۔

کچھ عرصہ قبل نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی ابنارملٹی کو بہت زیادہ بلکہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی تھی بلکہ بعض نقادوں (اور ماہرین نفسیات) کا یہ خیال تھا کہ ہر

تخلیق کار کے لئے اول تو ابنارمل ہونا لازمی ہے اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا تو یقیناً اعصابی خلل سے گہرا تعلق ہے۔ ویسے اس ضمن میں ان لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں بطور مثال پیش کی جا سکتی ہیں جنھوں نے تمام عمر ذہنی بوالعجبیوں میں بسر کی (میرا جی) جو افیون کے عادی تھے (کولرج، ڈی کوینسی) جو اعصابی خلل کے مریض تھے (شیلے، بادلیئر) جو نامرد تھے (رسکن، سوفٹ) جو مجرم تھے (او۔ ہنری) قاتلانہ حملہ کیا (نارمن میلر) بول و براز سے جنسی دلچسپی رکھتے تھے (ژاں ژینے) جنسی امراض میں مبتلا تھے (موپساں) جنسی کجروی کے شکار تھے (دستوفسکی) جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا (بائرن) ہم جنس پرست تھے (آسکر وائلڈ) اگر اخلاقی لحاظ سے بالکل دیوالیہ نہ تھے (ویلن) تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے (نذرالاسلام، ورجینیا وولف) اور بالآخر خود کشی کی (ارنسٹ ہیمنگوے، مائی کوفسکی) جو الکو حلسٹ تھے (منٹو) پاگل پن میں جان دی (محمد حسین آزاد، سلیم واحد سلیم) ——— اس نوع کی مزید مثالوں کی بہم رسانی اتنی مشکل نہیں!

اس عمومی انداز سے ہٹ کر بعض مشہور ماہرین نفسیات کے نظریات کے محدب شیشہ میں تخلیق کار اور تخلیق کو رکھ کر دیکھنے کی سعی بھی ملتی ہے۔ مثلاً فرائڈ کی نفسیات کی رو سے تخلیق چونکہ جنسی دباؤ کے ارتفاع کا ایک انداز ہے اور ادب "متبادل آسودگی" مہیا کرتا ہے، ادیب جنسی محرومی کا شکار ہے اور یہ دراصل جنسی توانائی (Libido) ہے جو تخلیقات کی بوقلمونی سے اظہار و ترفع حاصل کرتی ہے۔ یہ نظریہ بھی نزاعی ہے لیکن اس کے متنازعہ ہونے سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر عظیم تخلیق کاروں کی جذباتی زندگی میں جھانکا جائے تو کئی جنسی الجھے نظر آئیں گے۔

دانتے کی بیٹریس، کیٹس کی فینی براان اور ورڈزورتھ کی اینٹ ویلن سے لے کر میر اور وارث شاہ تک کی ناکام محبتوں کی صورتوں کو ایک قوی تخلیقی محرک قرار دیا جا سکتا ہے۔ اب تک تو کیٹس کے ساتھ صرف فینی براان کا ہی نام منسوب تھا، لیکن رابرٹ گٹنگس (Robert Gittings) نے اپنی کتاب "John Keats the Living Year" میں تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ ستمبر 1818ء سے لے کر ستمبر 1819ء کے درمیان لکھے گئے "Bright Star Sonnets" کی مخاطب فینی نہیں بلکہ مسز ازابلا جونز ہے۔

ویسے فرائڈ کے علاوہ بعض اور لکھنے والوں نے بھی تخلیقی عمل کا جنس اور اس کی محرومیوں سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں ٹیخ (Tieck) شوپنہار اور ستاں دال (Stendhall) کا نام خصوصیت سے لیا جا سکتا ہے۔ ان سب نے جنس کے کسی نہ کسی پہلو پر زور دیا۔

اس نظریہ کے برعکس ایڈلر نے عظیم شخصیات اور تخلیق کاروں کے جسمانی کوائف اور عضوی نقائص کو شواہد کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عظمت کی اساس احساس کمتری پر استوار ہے اور یوں تخلیق کار کے لئے محرکات کا سرچشمہ احساس کمتری قرار پایا۔ بہت سے لکھنے والوں نے اپنے خطوط' ڈائریوں' خود نوشت سوانح عمریوں اور عام گفتگو میں جسمانی خامیوں کے حقیقی (یا مفروضہ) احساس کمتری کے پیدا کردہ ذہنی کرب کی طرف اشارات کئے ہیں اگر اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کے جسمانی عیوب کا جائزہ لیں تو جسمانی خرابیوں کے شکار حضرات کی تعداد کافی سے زیادہ ملے گی جبکہ رسکن کی مانند اور بھی کئی لوگوں نے یوں آئینہ میں جھانکا ہو گا:

"جب میں نے آئینہ میں جھانکا تو میں نے اپنے تصورات سے بڑھ کر خود کو مضحکہ خیز پایا" ("Praeteria")

اسی طرح ایچ جی ویلز نے بھی اپنی خود نوشت سوانح عمری (ص: 282) میں یوں لکھا:

"ایک خوبصورت جسم کی خواہش میرے دل کی گہرائیوں میں بسی ہوئی تھی۔ گو اپنے احباب سے خط و کتابت یا عام گفتگو میں میں نے ذاتی شباہت کا پر تفنن انداز میں مضحکہ اڑایا یا اپنے دبلے پن اور لباس سے لاپرواہی کا خاکہ اڑایا کرتا لیکن اس تکلیف دہ احساس سے میں نے آسودگی نہ پائی اور نہ ہی میں اس کا اعتراف کر پایا۔"

ایڈلر کے ہاں تو مخصوص خامیوں کے احساس کا ارتفاع تخلیقات کی صورت میں ہوتا ہے لیکن اس خیال میں جب غلو سے کام لیا گیا تو تخلیق کار کو ابنارمل سمجھا جانے لگا' یوں بھی اس میں خاصی سنسنی خیزی ہے۔ سب سے پہلے میکس نورڈن (Max Nordon) نے اس نظریہ کو منظم صورت میں پیش کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اصولی طور سے ہر تخلیق کار ذہنی لحاظ سے ابنارمل یا اعصابی خلل کا مریض ہوتا ہے۔ بعد ازاں دیگر

نقادوں نے بھی اس نظریہ پر خصوصی توجہ دی اور اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ان ہی کو ادبی پرکھ کی اساس قرار دیا۔ اس ضمن میں امریکی نقاد ایڈمنڈولسن (Edmund Wilson) کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سوفوکلیز کے ایک المیہ "Philoctets" کی ایک نئے انداز سے نفسیاتی توجیح کرتے ہوئے "The Philoctets: Wound and the Bow کے عنوان سے ایک مضمون لکھا جس میں ٹرائے کی جنگ کے ایک وقوعہ کو نفسیاتی معانی پہناتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا: "قطع عضو اور قوت کی مانند مرض اور نا.بغہ بھی لازم و ملزوم ہیں۔"

اس کے خیال میں تخلیق کار کی فیلو ٹیٹس کی مانند اعصابیت بھی ایک پھوڑے کی مانند ہے جس میں سڑاند پیدا ہو چکی ہو لیکن دنیا تخلیقات کی خوشبو کی خاطر اس کے وجود کے تعفن کو گوارا کرتی ہے۔ پھوڑا اور اس کی بو اعصابی خلل کی علامت ہے اور جس طرح ٹرائے کی جنگ میں فیلو ٹیٹس کی بھاری اور طلسمی قوتوں کی حامل کمان کی خاطر یونانیوں نے اس کے پھوڑے کا تعفن گوارا کیا اسی طرح افراد بھی تخلیقات کی خاطر اعصابی خلل کے باعث جنم لینے والی ذہنی بوالعجبیوں کو گوارا کرنے پر مجبور ہیں۔

یہ انداز نظر نہ تو جدید ہے اور نہ ہی نفسیاتی تنقید کا عطیہ۔ یونانیوں نے سب سے پہلے شاعرانہ دیوانگی کو ایک حقیقت سمجھتے ہوئے اس کا باعث Muse کو قرار دیا۔ ان کے خیال میں تخلیق دیوی کے ربانی اثرات کی مرہون منت ہے۔ افلاطون نے اسی انداز نظر کو تخلیقی عمل کے مطالعہ کے ضمن میں فلسفیانہ انداز سے بیان کیا۔ دیکھا جائے تو یہ انداز نظر کوئی یونانیوں سے ہی مخصوص نہیں بلکہ مختلف اقوام کی اساطیر، روایات اور لوک ادب سے اس کی عالمگیر مقبولیت عیاں ہوتی ہے۔ مثلاً ناروے اور سویڈن کی اساطیر کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شعراء دیوتا Odin کی برکت سے شیریں بیانی حاصل کرتے تھے۔

ماہرین نفسیات کے لئے تمام اساطیری مفروضوں یا قدیم مفکروں کی تائید ضروری تو نہیں لیکن شاعرانہ دیوانگی پر نفسیات دانوں نے کافی سے زیادہ غور کیا اور اس کی تائید بھی کی۔ نفسیاتی وقوعات پہلے بھی معرض وجود میں آتے تھے اور اب بھی۔ فرق صرف افہام و تفہیم کے لئے زبان اور اصطلاحات سے پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ژنگ کی رائے

قابلِ غور ہے:

"فن کار کی ربانی دیوانگی کا خطرناک حد تک مریضانہ حالتوں سے تعلق ہے گو یہ وہ نہیں ہوتی"

"Contribution to Analytical Psychology" p. no 243

کچھ عرصہ تک تو نفسیاتی تنقید میں اس نظریہ کا سکہ چلتا رہا لیکن جب اس کا ژرف نگاہی سے جائزہ لیا گیا تو اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوئی اور اس کا طلسم باطل ہوا۔ مخالفین میں لائنل ٹرلنگ خصوصی اہمیت رکھتا ہے اور اس کا مضمون "Art&Neurosis" بہت مشہور ہے۔ اس کے بقول:

"ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین رکھنی چاہئے کہ ادیب اپنے کام کی نوعیت کی بنا پر کسی نہ کسی صورت میں فنٹیسی (Fantasy) سے تعلق رکھنے پر مجبور ہے۔ اس کا کام ہی ایسا ہے کہ وہ اپنے لاشعور کا اظہار چاہتا ہے۔ ذرائع کی بوقلمونی سے اس کا لاشعور بھیس بدلنے کو سعی کناں رہتا ہے لیکن بھیس بدلنا خود کو چھپانا تو نہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایک ادیب اپنی تخلیقات کو اپنی ذات اور باطن سے جتنا بھی دور لے جانے کی کوشش کرتا ہے اتنا ہی اور کم نہیں ـــــ بلکہ کچھ زیادہ ہی اس کا لاشعور واضح ہو کر درست طور سے سامنے آئے گا۔"

"Liberal Imagination" p. no 169.

اس مسئلہ پر "Theory of Literature" کے مؤلفین نے بھی خیال افروز باتیں کی ہیں۔ ان کے خیال میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اعصابی خلل ادیب کے لئے موضوعات کی بہم رسانی کا باعث بنتا ہے یا محرک کا؟ اگر جواب ثانوی کے حق میں ہو تو اس میں اور اعصابی خلل کے دیگر مریضوں میں کوئی فرق نہیں، اس سے ایک اور مسئلہ بھی جنم لیتا ہے۔ اگر تخلیق کار کے انتخاب موضوع میں اعصابی خلل سے جلا پیدا ہوتی ہے تو قارئین کیوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے تخلیق کاری اعصابیت کا اظہار نہیں اسی لئے تو پاگل کی بڑ تخلیق نہیں۔ تخلیق تو "چیزے دگر" کی حامل ہے اور اس کا اظہار محض دیوانگی ہی نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض دیوانوں نے تخلیق کاری میں "بکار خویش ہشیار" کا ثبوت دیا۔ اعصابی خلل کو تخلیق کا موجب قرار دینا اس لئے

بھی غلط اور گمراہ کن ہے کہ ایک تخلیق کار (اتفاق سے) اعصابی خلل کا شکار بھی ہو سکتا ہے لیکن کیا اعصابی خلل کا ہر مریض ہی تخلیق کار ہوتا ہے؟ جواب کے لئے ایک مرتبہ پھر لائنل ٹرلنگ سے رجوع کرتے ہیں:

"جہاں تک فنکار اور اس کے اعصابی خلل میں باہمی رابطہ کا تعلق ہے تو اس لحاظ سے فنکار واقعی انفرادیت کا حامل ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی ہے دراصل اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے خارجی مقاصد کے لئے مجسم عمل بنانے اور اسے ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دوسروں کے لئے قابل قبول بنانے کی صلاحیت کی وجہ سے ہے۔ یہ سب کچھ وہ ایسے انداز سے کرتا ہے کہ دیگر افراد کی انا بھی اپنی اپنی متذکرہ جدوجہد میں اس سے اثرات قبول کرتی ہیں" "Liberal Imagination, P. - 179

——— گویا بات وہی ارتقاع والی آ جاتی ہے جس کی طرف فرائڈ نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا!

گو فرائڈ کے تحلیل نفسی اور جنسی لاشعوری محرکات کے نظریہ نے نفسیاتی تنقید پر بہت گہرا اثر ڈالا بلکہ کسی حد تک تو نفسیاتی تنقید کے دبستان کو اس کی تعلیمات کا نتیجہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے لیکن ژنگ کے اجتماعی لاشعور اور لاشعوری اساسی سانچوں تمثال (Arche Types) کے تصورات نے بھی نفسیاتی تنقید کو یقیناً ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ جدید شاعری میں علامات اور امیجز کو خصوصی اہمیت دیتے ہوئے انہیں اظہار و ابلاغ کے لئے بنیاد قرار دیا جاتا ہے چنانچہ ژنگ کے ان نظریات کی روشنی میں شاعر کی نفسی ساخت کی تشکیل کرنے والے عناصر کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ان محرکات کی بھی نشان دہی کی جا سکتی ہے جو اجتماعی لاشعور کی بنا پر کسی مخصوص نسل، گروہ یا تمدن کے لئے خصوصی اہمیت کے باوجود بھی تمام بنی نوع انسان سے رابطہ استوار رکھتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید میں فرائڈ اور جنسی ارتقاع کے نظریہ کے بارے میں اب وہ جوش اور غلو نہیں رہا جو دبستان کے آغاز میں تھا۔ اس لئے کہ اب نقادوں کا ژنگ کی طرف زیادہ جھکاؤ ہوتا جا رہا ہے۔ کسی زمانہ میں تحقیر سے اسے "صوفی" کہا جاتا تھا لیکن اب اس صوفی کے نظریات نفسیاتی تنقید کو نئی گہرائی بخش رہے ہیں۔ کسی زمانہ میں ماڈباڈ کین

(Maud Bodkin) کی "Archetypal Patterns in Poetry" ہی مستند کتاب سمجھی جاتی تھی لیکن اب ژنگ کی تحلیلی نفسیات کی اصطلاحات عام استعمال ہو رہی ہیں۔ اس نظریہ سے انفرادی تخلیقات کی تشریح و توضیح کے ساتھ تخلیقی عمل کی وضاحت بہت کامیابی سے کی گئی۔

یہ تعجب خیز ہی سہی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو میں نفسیاتی تنقید کے آثار غالباً دیگر تمام دبستانوں کے مقابلہ میں قدیم تر ہیں۔ میرے خیال میں مرزا ہادی رسوا کو اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ان کی ادبی شہرت محض ایک ناول "امراؤ جان ادا" کی وجہ سے ہے جس کی مقبولیت نے ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں اور کارناموں کو ابھرنے نہ دیا۔ جب تک ڈاکٹر محمد حسن کی مرتبہ "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" شائع نہ ہوئی تھی اس وقت تک یہ سوچا بھی نہ جا سکتا تھا کہ مرزا رسوا نے ادب کے بارے میں ایسے خیالات کا اظہار بھی کیا ہو گا جن کی نفسیاتی افادیت کو جھٹلانا آسان نہ ہو گا۔ مرزا رسوا نے فلسفہ میں امریکہ سے Phd ہی نہ کیا بلکہ حیدر آباد میں دارالترجمہ کے لئے بعض نفسیاتی کتابوں کے تراجم بھی کئے۔ ان میں ولیم میکڈوگل کی مشہور کتاب "Psycholoiy Social" بھی ہے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے فلسفہ اور نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا' اسی لئے ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی تنقید کے جو اشارات ملتے ہیں انہیں محض "اشارات" قرار دے کر ان کی اہمیت ختم نہیں کی جا سکتی۔ جس عہد کے نقاد ——— حالی اور شبلی کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر ——— ابھی تک عروضی مناقشوں اور لفظی موشگافیوں میں الجھے تھے اس زمانے میں مرزا رسوا اس خیال کا اظہار کرتے ہیں:

> "میرے اس خط اور دوسرے خطوں کا جو اس کے بعد لکھے جائیں گے' یہ منشاء ہو گا کہ علم شعر کی ان خوبیوں کو جنہیں اردو زبان کی شاعری ڈھونڈ رہی ہے حتی الوسع بیان کروں مگر سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لئے جنہیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں مبادی اور مسائل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب بالفعل اردو زبان میں نہیں ہے۔" ("مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" ص:41)

یہ تسلیم کہ مرزا رسوا نے لاشعور یا نفسیات کی دیگر اصطلاحات استعمال نہ کیں تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خود ان کے زمانہ انتقال (1931ء) تک ابھی تک یورپ میں بھی جدید نفسیاتی اصطلاحات کا اتنا چرچا نہ تھا لیکن اس کے باوجود بھی اپنے نفسیاتی مطالعہ اور زندگی کے بارے میں ژرف نگاہی کی بنا پر انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ان کے باعث بقول مرتب: "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ ان میں بصیرت بھی ہے اور ندرت بھی" ("مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" ص 77)

مرزا رسوا نے اپنے ناول "افشائے راز" کے دیباچہ میں اپنے نظریہ ناول نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا:

"دنیا میں سب سے زیادہ مفید اور دلچسپ انسان کے حالات ہیں۔ نہ صرف ظاہری حالات بلکہ اس کے باطن اور بعید از نظر کیفیتیں اسی (یعنی ناول) کے ذریعہ سے دکھائی جا سکتی ہیں بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے۔"

یہاں لاشعور اور تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال کئے بغیر وہ دراصل انسانی زندگی میں تحت الشعور کی کارفرمائیوں اور لاشعوری محرکات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ ایسے ہی خیالات کی وجہ سے انہیں نہ تو اپنے ہم عصر ناول نگار پسند تھے اور نہ ہی وہ ان جیسا ادب تخلیق کر سکے۔ امراؤ جان ادا کے مصنف کے خیالات کی مانند خود یہ ناول بھی نفسیاتی گہرائی کا حامل ہے۔

رشید احمد صدیقی نے ڈاکٹر بجنوری کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا تھا:

"غالب کو نفسیاتی اسلوب تنقید کی روشنی میں پہلے پہل بجنوری مرحوم نے ہی پیش کیا۔" ("باقیات بجنوری" صفحہ الف)

تعجب ہے کہ صدیقی صاحب ایسے بالغ نظر ادیب نے یہ بات کیسے لکھ دی۔ اگر بجنوری نے نفسیات دانوں کے نام لے دیئے ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ نفسیاتی نقاد بھی تھے۔ انہیں شاعری کے ساتھ ساتھ فلسفہ اور فنون لطیفہ میں بھی درک تھا۔ ان کی تنقید کا انداز "تقابلی" ہے اور ایک ہی سانس میں وہ کئی کئی شخصیات کے نام گنوا جاتے

ہیں۔ ان میں جو جوش پایا جاتا ہے وہ نفسیاتی نقاد کے مزاج ہی کے منافی ہے۔ جو نقاد اپنی تنقید کی ابتدا اس شاعرانہ مفروضہ سے کرے:

"ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں مقدس وید اور دیوان غالب"!

اور جس کی تنقید کا انداز کچھ ایسا ہو:

"غالب کا فلسفہ اسپنوزا' ہیگل' برکلے اور نٹشے سے ملتا ہے۔"

وہ بھلا کیسے "نفسیاتی اسلوب تنقید کی روشنی میں" کسی کو پرکھ سکتا ہے خواہ اس کا ممدوح غالب ہی کیوں نہ ہو اور خواہ رشید احمد صدیقی جیسی شخصیت ہی اس کا دعویٰ کیوں نہ کرے۔

نفسیات سے عمومی دلچسپی کے باوجود بھی ابھی تک اردو میں نفسیاتی تنقید دبستان کی صورت میں نہیں۔ بس انفرادی رجحانات کے تحت بعض نقادوں نے اپنی تشریحات اور نظریہ سازی میں نفسیات سے بھی امداد لے لی۔ اس ضمن میں میرا جی کا نام خصوصیت سے لیا جا سکتا ہے۔ میرا جی کی نفسیاتی الجھنوں اور جنسی کجرویوں نے اسے موت سے پہلے زندگی میں ہی ایک لی جنڈ بنا دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جنسی چٹخارہ کی تلاش میں یا آزاد نظم اور اس کے ابہام کو مردود قرار دینے کے لئے صرف اس کی نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی گئی لیکن میرا جی نے "مشرق و مغرب کے نغمے"' "اس نظم میں" اور' بعض دیگر تحریروں میں ادبی پرکھ کے لئے گہری نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا اور اتنے کامیاب رہے کہ انہیں بالعموم اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاتا رہا ہے جو کہ غلط ہے لیکن اس سے ان کی نفسیاتی تنقید میں تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

میرا جی کے ساتھ حسن عسکری' ریاض احمد اور سلیم احمد کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے سلیم احمد اور ریاض احمد فرائڈ سے زیادہ متاثر ہیں جب کہ حسن عسکری نے جرمن نفسیات دان ولہلم ریخ (Wilhelm Reik) کے نظریہ کی روشنی میں بعض شعراء کے کلام کا مطالعہ کیا۔ محمد موسیٰ کلیم کی کتاب "مقام غالب" بھی قابل ذکر ہے۔ اس میں غالب کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بعض غزلوں کی تخلیق میں شعور اور تحت الشعور کی کارفرمائی گراف سے ظاہر کی گئی ہے۔

نفسیاتی تنقید میں ابن فرید' دیوندر اسر' ڈاکٹر سلام سندیلوی اور شبیہہ الحسن کا نام

بھی لیا جا سکتا ہے۔ ابن فرید نے کم لکھا لیکن سوچ سمجھ کر لکھا۔ فرائڈ کے دائرہ اثر سے باہر رہ کر انھوں نے دیگر نفسیات دانوں کے افکار سے اپنے خیالات اور نظریات کی اساس استوار کی لیکن ذاتی سوچ اور فکر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ چنانچہ اوراق 3 (1968ء) میں ان کا مقالہ "علامات کا تصور زمان و مکان" بڑے پایہ کا ہے اور اس اہم مسئلہ پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتا ہے۔ غلام حسین اظہر کے بھی بعض چونکا دینے والے مضامین اوراق میں طبع ہوئے ان سے بڑی توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ شبیہ الحسن اور دیوندر اسر میں سے موخر الذکر نے کہیں کہیں نفسیات سے امداد لینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا انداز "نفسیاتی تقابل" کا ہے۔ شبیہ الحسن کے ہاں بھی نفسیاتی بصیرت ہے اور شاعری اور شعرا کے مطالعہ میں اسے خصوصیت سے بروئے کار لاتے ہیں جبکہ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن اور ڈاکٹر سلام سندیلوی نے بھی زیادہ تر فرائڈ ہی کے حوالہ سے تخلیق اور تخلیق کار کا مطالعہ کیا بالخصوص ڈاکٹر سلام سندیلوی جن کی کتابوں "اردو شاعری میں نرگسیت" اور "غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ" کا نام لیا جا سکتا ہے۔ بھارت میں ڈاکٹر سید محمود الحسن رضوی نے "اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر" لکھ کر لکھنؤ یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی جبکہ راقم نے پنجاب یونیورسٹی سے "اردو میں تنقید کا نفسیاتی دبستان" لکھ کر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اس تحقیقی مقالہ کے کتابی روپ کا نام "نفسیاتی تنقید" ہے۔

اگر ژنگ کے حوالہ سے نفسیاتی تنقید میں کسی کا نام لینا مقصود ہو تو بلا شبہ وہ ڈاکٹر محمد اجمل ہیں اگرچہ وہ کوتاہ قلم تھے مگر ژنگ کے افکار کی روشنی میں جو کچھ بھی لکھا اس کی افادیت مسلم!

مارکسی تنقید
(MARXIST CRITICISM)

مارکسی تنقید (دیگر اصطلاحات: اشتراکی تنقید' ترقی پسند تنقید' سوشلسٹ تنقید) کی مانند تاریخی تنقید اور عمرانی تنقید نے بھی سماج اور اس سے وابستہ عوامل کی ان کارفرمائیوں کو اہمیت دی ہے جو کسی طور سے بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہو سکتی ہیں' بظاہر تو عمرانی تنقید اور مارکسی تنقید میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں ہی انسانی معاشرہ سے بحث کرتی ہیں لیکن یہ مشابہت سطحی ہے کیونکہ عمرانی (اور تاریخی) تنقید سماج سے دلچسپی رکھنے کے باوجود بھی خود سماج کی تشکیل میں کارفرما محرکات اور عوامل سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ دونوں انسانی معاشرہ کو جیسا کہ وہ ہے ویسا ہی قبول کر لیتی ہیں جبکہ مارکسی تنقید ان امور کا جائزہ لیتی ہے جن کی بنا پر معاشرہ کی تشکیل ہوتی ہے اور ان محرکات کا تجزیہ کرتی ہے جو اسے مخصوص رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔

مارکسی تنقید کو دیگر تمام تنقیدی دبستانوں سے ممتاز کرنے والا اساسی نوعیت کا ایک اور فرق بھی ہے کہ اس کا آغاز خالصتاً" ادبی مقاصد کے لئے نہ تھا اس لحاظ سے یہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہے۔ ان دونوں تنقیدی دبستانوں کی تشکیل ادبی نظریات یا تنقیدی تحریکوں کی مرہون منت نہ تھی بلکہ یہ دو جداگانہ علوم کی ضمنی پیداوار ہیں۔ اشتراکیت اقتصادیات کا ایک نظریہ ہے جس نے بعد ازاں روس اور دیگر ممالک کے عوامی انقلابات کے لئے منشور مہیا کرتے ہوئے چراغ ہدایت کا کام کیا۔ مارکسی تنقید نے کیونکہ مارکس کی تعلیمات سے جنم لیا اس لئے اس کی اساس بننے والی اشتراکیت کے

مفہوم کا سمجھ لینا ضروری ہے۔

تاریخ کے تانے بانے اور سماجی نشوونما کے قانون کا کارل مارکس نے "مادی جدلیت" (Material Dialectics) "نام رکھا (Dialectic —— اس یونانی لفظ کا مطلب بحث مباحثہ کا جاری رہنا / رکھنا ہے) مارکس کے نزدیک زندگی اور اس کے مادی تقاضے پہلے طریق پیداوار کو تبدیل کر کے آلات زر میں تغیرات پیدا کرتے ہیں' بعدازاں طریق پیداوار اور آلات ہی مل کر معاشرے میں سماجی' سیاسی اور ذہنی انقلابات لانے کا موجب بنتے ہوئے زندگی کو ارتقاء کا ایک اور مرحلہ طے کراتے ہیں۔ مارکس سے پہلے انسانی علم' فکر' شعور عقل اور وجدان کو انسانی زندگی میں مرکزی مقام حاصل تھا۔ تمام فلسفوں' علوم اور مذاہب کے چراغ ان ہی سے فروزاں ہوتے تھے لیکن مارکس نے انسانی شعور اور علم کو واضح ترارفع مقام دینے سے انکار کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ شعور —— انسانی زندگی اور سماجی مقام کا تعین نہیں کرتا بلکہ خود سماجی حیثیت اور مادی اسباب انسانی شعور' علم' سوچ اور عقل کا انداز طے کرتے ہیں۔ چنانچہ "مارکس اور لینن کے فلسفہ نے پہلی مرتبہ سائنٹیفک تعریف کے ذریعہ سے علم کے جوہر کی توضیح کرتے ہوئے انسانی وقوف اور معروضی صداقت کے حصول سے وابستہ اعمال کے خصائص' نوعیت اور حدود پر روشنی ڈالی۔ انہوں نے یہ بھی ثابت کر دیا کہ فرد کے ذہن میں مادی دنیا کے وقوعات اور خارجی اشیاء کا انعکاس ہی وقوف کی اساس مہیا کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان سب کی باہمی اثر پذیری روابط اور صفات بھی انسان کے سماجی طریق کار پر ہی مبنی ہیں"

("Fundamentals of Dialectical Materialism" p. 236)

جبکہ بقول لینن:

"زندگی دماغ پیدا کرتی ہے' فطرت انسانی دماغ میں عکس پذیر ہوتی ہے۔ تیکنیکی مہارت اور مشق سے دماغ میں ان کی جانچ اور درستی سے خارجی صداقت حاصل ہوتی ہے" (Ibid - p 241)

یہ انداز نظر ماضی کے فلسفوں اوران تمام علمی کاوشوں سے یکسر مختلف تھا جن میں انسان' اس کے دماغ' ذہن' ذہنی اعمال اور ان سے حاصل ہونے والے ادراک' حسیات'

وقوف اور شعور کو ہی سب کچھ سمجھا جاتا تھا۔ یہ بہت طویل اور خاصی پیچیدہ بحث ہے اور ساتھ ہی متنازعہ بھی۔ چنانچہ تفصیلات اور جزئیات میں جائے بغیر اتنا اشارہ کیا جاتا ہے کہ مارکس اور اینگلز کے اس تصور نے گویا علم و دانش کے قطب مینار کو الٹا کر دیا' یوں جب علم و دانش' ادراک و وقوف اور شعور و حیات کی اساس منقلب ہو گئی تو پھر حاصل ہونے والے نتائج بھی ماضی کے حوالہ سے مروج نتائج' مسلمات اور معیاروں کے برعکس ثابت ہوئے۔

کیمونسٹ پارٹی کے مینی فیسٹو کا اختتام ان سطروں پر ہوتا ہے:

"—— کیمونسٹ ہر جگہ موجودہ سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف ہر انقلابی تحریک کی مدد کرتے ہیں۔ ان تمام تحریکوں میں وہ ملکیت کے سوال کو ہر تحریک کے سب سے اہم سوال کی حیثیت سے سامنے لاتے ہیں۔ خواہ وہ اس وقت اپنی نشوونما کے کسی بھی مرحلے میں کیوں نہ ہو اور سب سے آخر میں یہ کہ وہ ہمیشہ تمام ملکوں کی جمہوری پارٹیوں میں اتحاد و یکجہتی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اپنے خیالات اور مقاصد کو چھپانا کیمونسٹ اپنی شان کے خلاف سمجھتے ہیں۔ وہ برملا اعلان کرتے ہیں کہ ان کا اصلی مقصد اسی وقت پورا ہو سکتا ہے جبکہ موجودہ سماجی نظام کا تختہ بزور الٹ دیا جائے۔ کیمونسٹ انقلاب کے خوف سے برسراقتدار طبقوں کو لرزنے اور مزدوروں کے پاس کھونے کے لئے اپنی زنجیروں کے سوا ہے ہی کیا اور جیتنے کے لئے تو ساری دنیا پڑی ہے —— تمام ملکوں کے محنت کش انسانو متحد ہو جاؤ!"

یہ وہ اعلان نامہ تھا جس نے قلیل مدت میں ادب و نقد کے معیار تبدیل کر کے نئی جمالیات کی تشکیل کی' چنانچہ ماضی کے برعکس اب یہ طے پایا کہ تمام کائنات مادی اسباب کے سہارے چل رہی ہے۔ مادہ ہی حیات کی اولین اور اساسی حقیقت ہے۔ مادہ تغیرپذیر ہے اس لئے اس میں حرکت پوشیدہ ہے لیکن مادہ کی اولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ انسانی شعور سے یکسر لاتعلق رہتا ہے۔ مارکس کے خیال میں ایسا نہیں بلکہ مادہ اور شعور کے درمیان باہم اثر پذیری اور عمل و ردعمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مادی حالات انسانی ذہن اور شعور پر اثر انداز ہوتے ہیں جواب میں انسان ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے یا تو

ان حالات کی تسخیر کرتا ہے یا پھر مزاحمت (ورنہ مفاہمت) کی راہیں تلاش کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ کرے تو وہ خود مسخر ہو جائے' خارجی حالات انسانی شعور کو متاثر کرتے ہیں اور پھر شعور اور انسانی ذہن رد عمل میں خارجی حالات پر اثر انداز ہو کر انھیں بدلنے اور بہتر بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ ایک حالت اپنی انتہا کی شکار ہو جاتی ہے' یعنی اپنی نفی اور تردید کا سامان بہم پہنچا کر اس حالت کی جنم وہی کی موجب بنتی ہے جو پہلی حالت کے تمام منفی اثرات سے پاک ہوتی ہے۔ کچھ عرصہ بعد یہ نئی حالت (جواب صحت مند ہے) جب معاشرہ کی ترقی پذیری کا ساتھ دینے میں ناکام رہتی ہے تو معاشرے کے بدلتے ہوئے رجحانات کے تحت اس کے بھی منفی خصائص نمایاں ہونے لگتے ہیں تو ایک اور نئی' زیادہ بہتر' زیادہ صحت مند اور مکمل حالت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ یہ حالت اپنی انتہا تک پہنچ کر پھر ایک اور مزید بہتر حالت کی جنم وہی کا باعث بنتی ہے۔ الغرض! اسی طرح منفی سے مثبت' مثبت سے منفی اور پھر منفی سے مثبت کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ تخریب سے تعمیر ہوتی ہے اور تاریکی کے بطن سے روشنی کی کرن پھوٹتی ہے۔ زندگی بڑھتی' پھلتی' پھولتی رہتی ہے اور معاشرہ مادی ارتقاء کے مدارج طے کرتا رہتا ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں مادی جدلیت!

مادی جدلیات کی روشنی میں جب ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اسے خلا میں تخلیق ہونے والی بے کار اور قابل تفریح شے نہیں سمجھا جاتا بلکہ یہ فرد اور معاشرہ کی باہمی آویزش' مطابقت اور طبقاتی کشمکش کی عکاسی اور ترجمانی کے فرائض انجام دیتا ہے۔ بقول ژدانسکی:

> "مصاف زیست میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھا رہا ہو بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے' ایسا انسان جو خود اپنے ہی ماحول اور گردوپیش پھیلی زندگی سے ناقابل شکست ربط رکھتا ہے۔"

ماؤزے تنگ نے ینان کی مجلس مذاکرہ میں ادب و فن کے مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے مئی 1943ء میں اس خیال کا اظہار کیا تھا:

> "ادبی اور فنی تنقید جدوجہد کے اہم ترین طریقوں میں سے ایک ہے۔

ادبی اور فنی تنقید کے دو معیار ہیں۔ ایک سیاسی دوسرا فنی --- ان تمام ادبی اور فنی تخلیقات پر سخت تنقید کرنی چاہئے اور ان کی تردید کرنی چاہئے جن میں قوم، سائنس، عوام الناس اور کمیونسٹ پارٹی کے خلاف خیالات کا اظہار کیا گیا ہو ---- ایسے فن کی جو عوام الناس کی جدوجہد کے تقاضے پورے نہیں کرتا ایسے فن میں قلب ماہیت کی جائے جو یہ تقاضے پورے کرتا ہو۔"

اشتراکیت میں شعور، فکر اور تخیل سبھی مادی حقیقتوں اور اقتصادی عوامل کے تابع ہیں اس لئے مادہ اور اس کے مظاہر کو اساسی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے جبکہ خیال اور شور کو ثانوی۔

اشتراکیت میں شعور، فکر، تخیل، جمالیات اور تخلیق سبھی مادی محرکات اور اقتصادی عوامل کے تابع بلکہ ان کی ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتی ہیں لہٰذا مادہ اور اس کے متنوع مظاہر کو ہر لحاظ سے بنیادی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے جبکہ خیال اور شعور کے ثمرات کو ثانوی!

مارکسی تنقید میں ادب کے مطالعہ کے لئے سماجی حالات، طبقاتی تقسیم اور تاریخ کے مادی عوامل کا جائزہ لینا از حد ضروری ہے کیونکہ ان سب کے درست تجزیہ کے بغیر کسی ادب پارے پر صحیح تنقید ہو ہی نہیں سکتی۔ تنقید کے دیگر دبستان جیسے جمالیاتی، نفسیاتی یا تاثراتی ـــــ ان تمام مادی عوامل کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ اسی لئے مارکسی تنقید ان تمام اور اسی نوع کے دیگر دبستانوں کو ادبی مطالعہ کے لئے ناموزوں ہی نہیں بلکہ گمراہ کن قرار دیتی ہے۔ شاید اسی لئے مارکسی ناقدین نے تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے دبستانوں پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے ان دونوں کے ادبی نتائج کو سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری بلکہ فریب کاری کے مترادف جانا۔

مارکسی تنقید میں ادب ـــــ زندگی اور معاشرہ کے مادی ارتقاء میں شریک کار ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے ارتقاء کے مختلف مدارج کا عکس بھی پیش کرتا ہے۔ مزید برآں ادب کو امیر و غریب، حکمران و محکوم، سرمایہ دار و مزدور، کسان و زمیندار کی صورت میں پائی جانے والی طبقاتی کشمکش میں غریب اور پسے ہوئے پرولتاری طبقہ کا ساتھ دینا چاہئے۔

چنانچہ میکسم گورکی کے خیال میں:

"ہماری تمام تصنیفات کا ہیرو مزدور ہونا چاہئے باالفاظ دیگر محنت کے عمل سے جنم لینے والا ـــــــ انسان"

("Life and Literature" p. No.135-

جب مارکسی نقاد کسی ادب پارہ میں محض داخلیت کا اظہار پاتا ہے' عشق و محبت کی بے معنی نغمہ سرائی سنتا ہے یا خارجیت سے کٹی ہوئی انفرادیت کی جھلک پاتا ہے تو وہ ایسے ادب پارے کو اس بنا پر مسترد کر دیتا ہے کہ زندگی کی وسیع اور پیچیدہ جدوجہد میں اس سے عوام کی ترجمانی نہیں ہوتی۔ اگر ادب عوام کے جذبات کی کشمکش' ان کے دکھ درد اور بھوک کا ترجمان نہیں تو ایسے ادب کا کوئی فائدہ نہیں۔ المختصر حیات اور ادب کا مرکز انسان قرار پاتا ہے۔ بقول میکسم گورکی:

"میرے خیال میں تو انسان سے ماورئی اور کچھ نہیں اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ انسان اور صرف انسان ہی تمام اشیاء' خیالات اور تصورات کا خالق ہے۔ تمام معجزہ ہائے ہنر اسی کے مرہون منت ہیں۔ فطرت کی تمام قوتوں پر مستقبل میں وہی غلبہ پا کر انہیں اپنا محکوم بنا لے گا۔ اس دنیا کی حسین ترین اشیاء' ماہر فن اور دست محنت شعار کی مرہون منت ہیں۔ ہمارے تمام خیالات اور تصورات نے محنت کے عمل سے جنم لیا ہے۔ فنون' علوم اور میکنالوجی کی تمام تاریخ اس امر کی شاہد ہے۔ خیالات حقائق کے جلو میں ہوتے ہیں۔"

("Life and Literature" p. no 56)

مارکسی تنقید کے ضمن میں ماؤزے تنگ کے تصورات کا جائزہ لینا بھی ضروری جس کے بقول:

"ہمارے انقلابی اور صحیح افادیت کے حامل ادیبوں اور فن کاروں کو عوامی زندگی کے قریب ترین جانا چاہئے' دل و جان سے اور بغیر کسی معاوضے کی خواہش کے عوام کی خدمت کے لئے اپنی زندگیوں کو وقف کر دینا چاہئے۔ زندگی کا ایک بہت بڑا حصہ عوام ہی میں رہ کر بسر کرنا چاہئے۔ ہمارے فن کاروں کو انقلاب کی آگ میں کود جانا چاہئے۔ فن و ادب کا فطری اور دائمی

جاری و ساری سرچشمہ صرف مزدوروں کسانوں کی زندگی میں ہے۔ تحقیق و جستجو کے لئے مشاہدہ اور تدبر کے لئے' غور و فکر کے لئے' مختلف شخصیات' مختلف طبقات' مختلف سماجی گروہوں' زندگی اور انقلاب کی جدوجہد کے مختلف متحرک پہلوؤں کا تجزیہ کرنے کے لئے صرف عوامی زندگی ہی آخری سرمایہ ہے۔ تخلیقی اور پیداآور عمل کا آغاز اسی طرح سے ممکن ہے۔ عوامی زندگی کے اس تانے بانے سے کچھ وقوع پذیر ہو گا اور عوامی زندگی کے گہرے مطالعے ہی سے تخلیقی نتائج برآمد ہو سکیں گے۔ دوسری راہوں پر چل کر ہمارے ادیب اور شاعر اپنی منزل باش کو بیٹھیں گے' خام مال کو مہیا کئے بغیر کسی چیز کو تیار کرنا آخر کس طرح ممکن ہے؟"

جہاں تک ادب' اس کے مقاصد اور وقوعات زیست میں اس مقام متعین کرنے کا تعلق ہے تو خواب جوانی کی مانند اس کی بھی بہت تعبیریں کی جا چکی ہیں۔ افلاطون کی اخلاقی معیار پسندی سے اس کا آغاز ہوا اور پھر مختلف اوقات میں مختلف تاریخی حالات کے تحت اس کی تعبیر و تشریح میں پر تنوع رجحانات کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ ارسطو' سڈنی' کولرج' رسکن' والٹرپیٹر' آسکر وائلڈ' میتھیو آرنلڈ تک تعبیر و تشریح کا یہ سلسلہ جاری نظر آتا ہے۔ بیسویں صدی نے ادب و نقد کو دو عظیم اور ہمہ جہت نظریات دیئے۔ ایک ادب کا نفسیاتی شعور جس کا پرچار سگمنڈ فرائڈ نے کیا اور جس کی اساس تحلیل نفسی اور جنسیت پر استوار ہے۔ دوسرا ادب کا مادی تصور' جس نے مارکس اور لینن کی تعلیمات سے فروغ پایا اور چیئرمین ماؤ نے جسے نئی جہت سے روشناس کرایا۔

ادب و نقد میں زندگی اور اس کے مطالعہ کی ترجمانی کے شعور کو ماضی کے تناظر میں دیکھیں تو میتھیو آرنلڈ تک ادب برائے زندگی کا تصور رونما ہو چکا تھا۔ جب میتھیو آرنلڈ نے ادب کو تنقید حیات قرار دیا تو بظاہر یہ ایک سیدھا سا فقرہ نظر آتا ہے لیکن درحقیقت اس کے پیچھے متنوع نظریات۔ ایسے نظریات جو متصادم اور باہم دست و گریبان بھی نظر آتے ہیں۔ کی کارفرمائی کا ایک جہان آباد نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں یہ اساسی حقیقت ملحوظ رہے کہ میتھیو آرنلڈ نے یہ تو کہا کہ ادب تنقید حیات ہے لیکن اس امر سے بطور خاص تعرض نہ رکھا کہ ادیب زندگی کی تنقید کا فریضہ کیسے سرانجام دیتا ہے۔ انیسویں

صدی کے اواخر تک شعور زیست بیدار ہو چکا تھا لیکن زندگی کے مادی تصور کے نقوش ابھی واضح نہ ہوئے تھے۔ اس کام کے لئے میتھیو آرنلڈ کی نہیں بلکہ کسی مارکس کی ضرورت تھی۔ کولرج اور ورڈز ورتھ نے رومانیت کی جس تحریک کا آغاز کیا اس نے ادب و نقد میں انسانیت پرستانہ رجحانات کی صورت میں ایک نئی روایت کی طرح ڈالی۔ میتھیو آرنلڈ بھی اس روایت کا ایک نیا روپ تھا۔ اس روایت کا جدید دور میں ارونگ بیبٹ ایسے ناقدین کی صورت میں احیاء ہوا۔

مارکس بنیادی طور پر ادیب یا نقاد نہ تھا اس نے تو مغربی صنعتی تہذیب کے استحصال کے جال کا توڑ تلاش کرنے کی کوشش کی تھی اس کے اقتصادی تصورات محض اقتصادیات تک محدود نہ رہے بلکہ وہ کل زندگی پر محیط تھے۔ اس نے فکر انسان کی تاریخ میں پہلی مرتبہ یہ امر اجاگر کیا کہ زندگی کی اساس "عین" کے برعکس مادہ پر ہے۔ مادہ انسان کے شعار زیست اور شعور ذات پر اثر انداز ہو کر انہیں مخصوص سانچوں میں ڈھالتا ہے۔ زندگی کا یہ مادی تصور اس بنا پر ممکن ہو سکا کہ مارکس نے مادہ کو اقتصادی نظام حیات اور پیداوار کے آلات سے مشروط قرار دیا' اسی لئے وہ "زائد قدر" کا نظریہ پیش کر کے استحصال کی بنیاد دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکا اور یوں سامراجی اقتصادیات کے ڈھول کا پول کھول کر رکھ دیا۔ مارکس کا یہ تصور زندگی آمیز بھی تھا اور زندگی آموز بھی۔ لہذا ادب جو کہ زندگی سے منقطع کوئی آزاد اور خود کار عمل نہیں ہے کیسے اس کی تعلیمات کے اثرات نہ قبول کرتا۔

مارکس کے بعد ادب کے مادی تصور کو لینن نے نئی جہت عطا کی۔ لینن ایک طرف انقلاب کا فلسفی تھا تو دوسری طرف عملی انقلابی! یوں اس کی ذات میں فکر اور عمل کا جو ادغام نظر آتا ہے اس کی بنا پر زندگی' اس کے وقوعات اور ان کے حوالے سے ادب و نقد کے بارے میں اس کی نظر یک جہتی نہیں بلکہ ہمہ جہتی ہو گئی۔ انقلاب اس کے لئے نظریہ سے بڑھ کر عمل کا ایک انداز تھا۔ اس لئے اس نے جب ادب پر اظہار خیال کیا تو اس میں فکر کی توانائی کے ساتھ ساتھ ایک سچے انقلابی کے لہجے کی گھن گرج بھی سنائی دیتی ہے۔

ماؤزے تنگ اس سلسلہ کی تیسری اور اہم ترین کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ عظیم

چینی قوم کا یہ عظیم قائد انقلاب کا فلسفی بھی تھا عملی انقلابی بھی' اور ایک حساس شاعر بھی۔ ماؤ کی ذات میں ہمیں نظریہ' عمل اور تخلیق کا جو خوبصورت امتزاج ملتا ہے وہ اس کی ذات سے تمام چینی قوم میں منتقل ہو چکا ہے۔ ماؤ نے اپنا نظریہ' عمل اور تخلیق کا حسن اپنی قوم کو بخش دیا ہے۔ ماؤ کی زندگی سچے انقلابی کی زندگی تھی۔ اس کا فلسفہ ایک انقلابی کا فلسفہ تھا اور اس کی شاعری اس کے انقلابی تصورات کی ترسیل کا ایک فنکارانہ انداز تھی۔ لہٰذا ماؤ نے ادب و نقد کے بارے میں جن خیالات کا اظہار اور پرچار کیا اس نے اپنی زندگی' عمل اور تخلیقات سے ان کی صداقت کو آشکار بھی کیا۔ وہ بند کمروں میں بیٹھ کر انقلابی شاعری کرنے والوں میں سے نہ تھا اور نہ ہی اس کے لئے انقلاب کا فلسفہ زبانی جمع خرچ کا نام تھا۔ اس کی زندگی اور تخلیقات سب کا محور انقلاب تھا اسی لئے اس نے ادب کو بھی حصول انقلاب کا ایک ذریعہ جانا۔ وہ ادیب کے لئے شعر و ادب کے فنی رموز سے باخبری کے ساتھ ساتھ انقلابی فلسفے کی تعلیم بھی ضروری گردانتا ہے چنانچہ اس کے بقول:

> "میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ ہمارے شاعروں اور فن کاروں کو تخلیقی امور کے متعلق زیادہ سے زیادہ علم حاصل کرنا چاہئے۔ لیکن مارکسزم لینن ازم تو ایک سائنس ہے جس کا ہر انقلابی کو مطالعہ کرنا چاہئے اور ادیب و شاعر حضرات اس سے مبرا نہیں' مصنفوں اور ادیب کو اپنے سماجی ڈھانچہ کا بھی مطالعہ کرنا چاہئے' سماج جن طبقات پر مشتمل ہے ان کو بھی دیکھنا چاہئے اور پھر اس پر بھی غور کرنا چاہئے کہ مختلف طبقات کا آپس میں رشتہ کیا ہے؟ مختلف طبقات کے حالات و کوائف' ان کے انداز فکر اور ان کی نفسیاتی کیفیات کا شعور حاصل کرنا چاہئے۔ ان تمام عوامل کے اچھی طرح جان لینے کے بعد ہی وہ ہمارے ادب و فن کو ایک بھرپور معنی دے سکتے ہیں۔"

مارکسی تخلیق کاروں اور ناقدین ادب پر بالعموم ایک اعتراض روا رکھا جاتا ہے کہ یہ مواد کی دھن میں تخلیق کے فنی محاسن غارت کر دیتے ہیں۔ شاید کم تر تخلیقی صلاحیتوں کے حامل ادیبوں نے اس میں اپنے لئے کوئی جواز تلاش کر لیا ہو ورنہ جہاں تک مارکس اور ماؤ کا تعلق ہے تو انہوں نے کہیں بھی فن پاروں میں بدصورتی یا بدہیئتی کا پرچار نہیں

کیا چنانچہ مندرجہ بالا اقتباس میں ماؤ نے زندگی کا تانا بانا سمجھنے کی تلقین تو کی لیکن حسن معانی کی قیمت پر نہیں۔ اسی طرح بعض ضرورت سے زیادہ جوشیلے انقلابیوں اور انتہا پسندوں کے برعکس ماؤ نے تو ادب کی قدیم اور مروج صورتوں کو بھی برقرار رکھنے کی تلقین کی ہے۔ یہ نکتہ بہت اہم ہے اور اس کی روشنی میں اگر اپنے یہاں کے ابتدائی دور کے ان ترقی پسند ناقدین کی آراء کا جائزہ لیں جنہوں نے داستانوں اور غزل کو اس بنا پر مسترد کر دیا تھا کہ یہ سب جاگیردارانہ تمدن کی یادگار ہیں اور غالب اور میر اس لئے مطعون ٹھہرے تھے کہ انہوں نے اپنے نظام کے خلاف بغاوت کیوں نہ کی تھی ——— معلوم ہوتا ہے ان حضرات تک ماؤ کا یہ قول نہ پہنچا تھا ———:

"اگر فن و ادب کی سطح کو بلند کرنا درکار ہے تو وہ کون سی بنیاد ہے جہاں سے پہلا قدم اٹھانا ہے۔ کیا جاگیرداری نظام ہماری بنیاد کا کام دے گا؟ کیا بورژوازی سماج کو بنیاد قرار دے کر ہم قدم بڑھائیں گے اور یا پھر کیا نیم بورژوازی ماحول خشت اول کا کام دے گا؟ ان تمام سوالوں کا جواب نفی کے سوا کچھ نہیں۔ قدم اٹھانے کے لئے ہمیں کسانوں' مزدوروں کے موجودہ قائم الوقت تمدن اور رہنے سہنے کے طور طریقوں کے معیار ہی کو بنیاد قرار دینا ہو گا بالفاظ دیگر ہمیں فن و ادب کی اسی قدیم بنیاد سے چلنا ہو گا جو مختلف اصناف کی شکل میں ہمارے سماج میں موجود ہے۔"

ہمارے ہاں وقتاً فوقتاً ماضی کو مسترد کرنے کا غلغلہ بلند ہوتا رہتا ہے۔ ہر پانچ سال بعد آنے والے ادیب خود سے قبل کے ادیبوں کی نگارشات اور ان کے تصورات پر رجعت پسندی کا لیبل چسپاں کر دیتے ہیں۔ یوں اپنی دانست میں سب کو مسترد کر دینے کے بعد وہ اپنا علم بلند کرتے ہیں۔ اس جوش اور جارحیت کے نفسی محرکات تو کچھ اور ہی ہوتے ہیں لیکن یہ سب عوام دوستی' ترقی پسندی اور انقلاب کے نام پر کیا جاتا ہے۔ اس سے شاید وہ کچھ فائدے بھی حاصل کر لیتے ہوں لیکن انقلاب اور عوام جیسے الفاظ ضرور بدنام ہو جاتے ہیں۔ ہمارے ادیب ماؤ سے بڑھ کر تو انقلابی نہیں ہو سکتے؟ دیکھیں وہ اس ضمن میں کیا کہتا ہے:

"نئی نئ روں اور پرانی قدروں کے فرق کی بات ایسے ہی ہے جیسے ایک

مہذب آدمی ہو اور ایک غیر مہذب اور جاہل ہو یا ایک شائستہ ہو اور دوسرا
غیر شائستہ اور گنوار یا ایک تو عروج پر ہو اور دوسرا ترقی کی ابتداء پر یا یہ کہ
ایک تیز رو ہو اور دوسرا آہستہ آہستہ قدم اٹھانے والا ہو۔ فطرتی امر ہے کہ
ہم اپنے آباء چاہے وہ جاگیردار تھے یا سرمایہ دار کی مثالوں سے سبق حاصل
کرنے کے منکر نہیں۔ کہنا یہ ہے کہ ان حروف ماضی کی حیثیت نقش قدم کی
سی ہے۔ ماضی کی اقدار کا بدل تخلیق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ پرانی قدریں نئی
قدروں کا بدل نہیں بن سکتیں۔"

ماؤ مارکسی اور انقلابی تو تھا لیکن انتہا پسند نہ تھا۔ یہ انداز استدلال میانہ روی کا
مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی بالغ نظری کا بھی ترجمان ہے۔ وہ اپنے عصر سے بلند ہو
کر بیک وقت ماضی اور مستقبل کو دیکھ سکتا تھا اور اسی میں ماؤ کی عظمت نہاں ہے۔ اس کا
فلسفہ انقلاب ماضی اور مستقبل دونوں پر محیط تھا۔ ایک سچے مارکسی کی مانند ماؤ بھی ادیب
کو زندگی کی جدوجہد میں عوام کے شانہ بشانہ دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ ادب برائے ادب کے
نظریہ کو مسترد کرتے ہوئے ادبی تخلیقات میں عوامی جدوجہد کے لئے مواد دیکھنا پسند کرتا
ہے۔ چنانچہ اس نے دو ٹوک اور غیر مبہم الفاظ میں اعلان کر دیا:

"یاد رکھئے کہ آج کے دور میں تمام تہذیب و تمدن اور تمام فن و ادب
کسی نہ کسی طبقہ، کسی نہ کسی پارٹی اور کسی نہ کسی سیاسی نظریہ کی ترجمانی کیا
کرتا ہے۔ ادب برائے ادب کا نعرہ کوئی معنی نہیں رکھتا اور نہ ہی طبقاتی
امتیازات سے بالا یا پارٹی مفادات سے علیحدہ کسی فن و ادب کا وجود ممکن ہے۔
ملکی سیاست سے آزاد ہو کر کوئی فن و ادب وجود میں نہیں آ سکتا، فی الحقیقت
ایسے تصورات پیدا ہی نہیں ہو سکتے۔ ایک ایسے سماج میں جہاں طبقاتی اور
پارٹی کے مفادات اور امتیازات موجود ہوں وہاں فن و ادب بھی کسی نہ کسی
طبقہ یا پارٹی یا کسی مخصوص انقلابی دور کے انقلابی مقاصد کے سیاسی مطالبات
کی صدائے بازگشت ہوتے ہیں۔ اس اصول سے انحراف فن و ادب کے لئے
عوام کے بنیادی مطالبات سے روگردانی کرنے کے مترادف ہوتا ہے۔"

ادب کے اس مخصوص مارکسی تصور کی مطابقت میں ماؤ نے فن تنقید سے بھی

ایسے ہی تقاضے وابستہ کرتے ہوئے سیاسی اور فنی کی صورت میں فنی اور ادبی تنقید نگاری کے بھی دو معیار قرار دیئے۔ ماؤ کے بموجب "سیاسی معیار کے لحاظ سے کوئی تخلیق اس وقت بہتر یا نسبتاً بہتر ہو گی اگر وہ دشمنوں کے خلاف ہماری دفاعی جنگ اور قومی اتحاد کے مقاصد کو پورا کرے، عوامی اتحاد کے پیدا کرنے میں حوصلہ افزائی کرے اور رجعت پسندی کی مخالفت اور ترقی پسندی کے لئے کوشاں ہو۔ اس کے برعکس کوئی تخلیق اسی نسبت سے گھٹیا ہو گی جس قدر وہ عوام میں پھوٹ اور منافرت کے بیج بوئے، جنگ مزاحمت کو نقصان پہنچائے، ترقی کی راہ میں رکاوٹ ہو، لوگوں کو قنوطیت کی طرف لے جائے۔"
ملاحظہ ہو علامہ اقبال کا یہ شعر:

شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا

جہاں تک ماؤ کی ان آراء کا تعلق ہے تو سبھی مارکسی ادیبوں کو اس سے اتفاق ہو گا لیکن نزاع اس وقت جنم لیتا ہے جب صرف نظریاتی جنگ کو ہی سب کچھ سمجھ لیا جائے جس کے نتیجہ میں ادب محض نعرہ، اشتہار یا پراپیگنڈہ بن کر رہ جائے۔ ادب کے کچھ جمالیاتی پہلو بھی ہوتے ہیں لہٰذا ایک تخلیق جمالیاتی حسن اور اس سے جنم لینے والے جمالیاتی حظ سے خود کو تہی قرار دے کر اچھی اور معیاری نہیں رہ سکی۔ چنانچہ ماؤ نے بھی انتہاپسندی سے بچتے ہوئے تخلیق کے فنی پہلوؤں کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

"فنی معیار کے لحاظ سے وہ تمام تخلیقات بہتر ہوں گی یا نسبتاً بہتر جو اعلیٰ فنی خوبیوں کی حامل ہوں، اس طرح وہ تخلیقات گھٹیا ہوں گی یا نسبتاً گھٹیا جن میں فنی خوبیاں موجود نہ ہوں۔"

اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہے:

"ہم ادب اور سیاست میں ہم آہنگی چاہتے ہیں۔ ہم فن و ادب کی روح اور ہیئت کی یکسانیت کا مطالبہ کرتے ہیں یعنی ہم ممکن العمل اور اعلیٰ ترین فنی ہیئت کا ادب کی سیاسی اور انقلابی روح کے ساتھ مکمل امتزاج چاہتے ہیں۔ سیاسی طور پر کوئی فن و ادب کسی قدر ترقی پسند کیوں نہ ہو بغیر فنی حسن

کے سب کچھ بے معنی اور غیر موثر ہے۔ ہم صرف ایسے فن ہی کو رد نہیں کرتے جس میں انقلاب دشمنی کی روح ہو بلکہ ایسی تخلیقات کو بھی ہم قابل مذمت سمجھتے ہیں جن کا اسٹائل اشتہاری اور نعرہ بازی طرز کا ہو۔ ایسا ادب ہیئت کو نظرانداز کر کے صرف روح پر زور دیتا ہے۔ فن و ادب کے میدان میں ان دو محاذوں پر ہمیں لڑنا چاہئے۔ ہمارے بہت سے رفقاء کی تحریروں میں دونوں قسم کے نقائص موجود ہیں۔ کچھ حضرات فنی خوبیوں کو نظرانداز کر دیتے ہیں' ایسا کرنے سے انہیں احتراز کرنا چاہئے اور اپنی توجہ کو فنی خوبیوں کے بڑھانے کی طرف مبذول کرنا چاہئے۔"

میرا خیال ہے کہ اگر ماؤ خود اعلیٰ صلاحیتوں کا حامل تخلیقی فنکار نہ ہوتا تو شاید وہ بھی دیگر خالص انقلابیوں کی مانند اظہار کے جمالیاتی پہلوؤں کی نفی کر دیتا لیکن ایک حساس شاعر ہونے کے باعث وہ اس امر سے آگاہ تھا کہ مقصدیت پسندی کے باوجود تخلیقات کے کچھ فنی اور جمالیاتی تقاضے بھی ہوتے ہیں جن سے عہدہ برا ہی کے بغیر ادب نعرہ تو بن سکتا ہے لیکن دائمی اہمیت کی حامل تخلیق معرض وجود میں نہیں آ سکتی' ایسی تخلیق جو حسن کے ساتھ ساتھ حسن معنی کی بھی حامل ہو۔ بحیثیت شاعر خود ماؤ کی نظمیں اس وصف کی حامل نظر آتی ہیں۔

ماؤ کی ذات میں تخلیقی فن کار' انقلابی اور مفکر کا جو امتزاج ملتا ہے اس نے اسے وہ بصیرت عطا کی کہ بعض دیگر پرجوش انقلابیوں کی مانند وہ محض "پرجوش" ہی نہ رہا بلکہ اس نے مقصدی فلسفہ اور تخلیقی حسن کے رابطے کو سمجھنے کی کوشش میں انتہا پسندی سے بچتے ہوئے محض مارکس اور لینن کے فلسفے ہی کو ادب میں سمو دینے کی مخالفت کرتے ہوئے لکھا:

"مارکسزم لینن ازم کو سیکھ لینا جدلیاتی مادیت کو میکانکی طور پر دہرانے کے مترادف ہے۔ تخلیقی روح اس طرح بگڑ کر رہ جائے گی۔"

اس کی وضاحت میں وہ یوں رقمطراز ہے:

"مارکسزم لینن ازم سیکھنے سے مراد یہ ہے کہ دنیا کے سارے سماج کو تمام فن و ادب کو جدلیاتی مادیت اور تاریخی مادیت کے نقطہ نظر سے دیکھا اور

مطالعہ کیا جائے سے یہ مراد نہیں کہ فن و ادب میں خواہ مخواہ کسی فلسفہ کو داخل کرنا ہے۔ مارکس اور لینن کے نظریات تخلیقی فن و ادب میں حقیقت پسندی کو ختم کرنے کی بجائے اسے خوش آمدید کہتے ہیں ---- خالی خشک عقائد پسندی، تخلیقی نظریات اور تخلیقی فطرت کے لئے کوشاں رہتی ہے یہی نہیں بلکہ اس سے مارکس اور لینن کے نظریات بھی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ مارکسزم لینن ازم کو محض ایک فارمولے اور جامد عقیدہ کے طور پر اختیار کرلینا مارکس کی تعلیمات کے مکمل طور پر برعکس ہے۔"

ماؤ کے یہ خیالات ان نابالغ انقلابیوں کو شاید عجیب بلکہ عجیب و غریب لگیں جن کا تمام انقلابی لائحہ عمل چند اصطلاحات تک محدود ہے۔ ان اصطلاحات کو وہ سونٹھ کی گانٹھ کی مانند ہر موقع پر استعمال کرتے ہیں۔ ایسے ناقدین تخلیقات کو بھی ان اصطلاحات کے گزوں سے ماپتے ہیں یہ فراموش کر کے کہ تخلیق کے اپنے بھی کچھ فنی اور جمالیاتی تقاضے ہوتے ہیں جنہیں ملحوظ رکھ کر ہی انقلاب کی راہ ہموار کرنے والے موثر ادب کی تخلیق ممکن ہو گی۔ اردو میں ترقی پسند ادب کی تحریک کے ابتدائی دور میں بعض ناقدین کے ہاں جو ضرورت سے زیادہ جارحانہ انداز ملتا تھا اس کا باعث بھی انتہاپسندی سے جنم لینے والے ادب کے یک رخ مطالعہ میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس دور کے ناقدین نے جب ہیئت اور مواد کی بحث چھیڑی۔ تو ہمیشہ مارکس اور لینن کے حوالے سے صرف مواد کو ترجیح دی لیکن جب ماؤ اس مسئلہ پر بات کرتا ہے تو وہ افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوتا بلکہ ایک کھرے فنکار کی حیثیت سے تخلیق کے فنی تقاضوں کو جبلی طور پر محسوس کرتے ہوئے گویا ہوتا ہے:

"فن و ادب کی آبیاری کے لئے اصل خام مواد خود فطرت مہیا کرتی ہے۔ اگرچہ فطرت کا مہیا کردہ مواد انسانی تخلیق کے مقابلہ میں زیادہ چٹ پٹا سیر حاصل اور بیش قیمت ہوتا ہے پھر بھی لوگ اس پر قانع نہیں اور انسانی فن ہی کے طلب گار ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ وجہ یہ ہے کہ حسن و جمال تو دونوں جگہ موجود ہیں لیکن انسانی تخلیقات میں ہم آہنگی' بلاغت' اشاراتی صلاحیت کی حل نمائی کی خصوصیت اور معنویت فطرت کے مقابلے میں بہت زیادہ ہوتی ہے

اور ان ہی وجوہات کی بنا پر انسانی فن و ادب عالمگیر بھی ہوتا ہے"۔
(تمام حوالے ماؤزے تنگ کی "فن و ادب کے مسائل" مترجمہ عبدالرؤف خاں) سے لئے گئے)

اس سے بڑھ کر ایک انقلابی ادب کے بارے میں اور کیا کہہ سکتا ہے؟

مارکسی تنقید کے بموجب ادب برائے ادب کا نظریہ غلط، گمراہ کن اور مریضانہ نقطہ نظر ہی کا پروردہ نہیں بلکہ وہ غریب عوام کے استحصال میں بھی کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ ادب برائے زندگی اور ادب میں مقصدیت پر جس شدومد سے اس تنقید نے زور دیا شاید ہی اس سے پہلے کسی اور دبستان نے اس پر اتنا زور دیا ہو۔ مارکسی ناقد کا بنیادی سوال ہی یہی ہے کہ ادیب طبقاتی کشمکش میں کس طبقے کی حمایت کر رہا ہے؟ کیا وہ دم توڑتی اقدار کے گیت گاتا اور مردہ نظام کی قصیدہ خوانی کرتا ہے یا زندگی میں مادیت کے گن گاتے ہوئے ابھرتے ہوئے عوام اور محنت کش طبقہ کے ساتھ شانہ ملا کر چلتا ہے؟ اگر وہ عوام کا دوست ہے تو درست، یہی اس کی تخلیقات کا مقصد ہونا چاہئے اور یہی اس کا ادبی منصب!

مارکس کی تعلیمات کی رو سے کیونکہ معاشرہ کا ارتقاء اور زندگی کے دیگر مظاہر مادی احتیاجات اور اقتصادی عوامل کے مرہون منت قرار پاتے ہیں اس لئے جب ان نظریات کا ادب پر اطلاق کیا گیا تو ادب اور اس کے ساتھ ساتھ دیگر فنون لطیفہ کے آغاز کا سراغ بھی معاشی تقاضوں اور آلات پیداوار کی صورت میں تلاش کیا گیا۔ جرمن ماہر معاشیات کارل بیوشر، روسی نقاد پلیخنوف اور انگریزی نقاد جارج ٹامسن ——— ان سبھی نے مکانی اور زمانی بعد کے باوجود بھی اس خیال کا اظہار کیا کہ کام کرتے وقت منہ سے نکلنے والی آوازیں تناسب کے سانچے میں ڈھلیں تو آہنگ نے جنم لے کر غنائی شاعری اور ترنم کی تشکیل کی جبکہ محنت کرتے وقت جسم کی مختلف النوع حرکات نے فن کارانہ حسن سے ترتیب پا کر رقص اور اس کی مختلف کیفیات کی تخلیق کی۔ اس انداز نظر کی رو سے آلات موسیقی کی اصل آلات کشاورزی اور اوزاروں میں تلاش کی جا سکتی ہے ونٹ (Wunut) نے بھی ایسے ہی خیال کا اظہار کیا کہ قدیم معبدوں یا وحشی معاشرے میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے نغمات اور مناجات کے آہنگ کا ماخذ بھی مختلف کاموں سے وابستہ مخصوص گیتوں کے آہنگ میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بوخر (Buchet

کے خیال میں بھی آہنگ کے احساس نے کام سے وابستہ جسمانی حرکات سے جنم لیا۔

کرسٹفر کاڈویل اور پلیخنوف اس نظریہ کے حامی ہیں کہ شاعری، رقص، موسیقی اور بعض سازوں کا ابتدائی انسانی معاشروں میں آغاز جمالیاتی ذوق کی تسکین کے برعکس کھیتی باڑی اور محنت مشقت کے باعث تھا۔ اس تصور کے بموجب رقص فصل کاٹنے کی مختلف حرکات کی فنی تنظیم سے معرض وجود میں آیا اور شاعری کا آغاز معاشی تقاضوں کا مرہون منت تھا جبکہ موسیقی کے مختلف النوع ساز سخت جسمانی محنت اور پیداواری اعمال سے متعلق اشیاء کے ارتقائی روپ ہیں بقول ارنسٹ فشر:

"انسان آلات کے ذریعہ سے انسان بنا، آلات سازی کا عمل انسان سازی کے مترادف ثابت ہوا لہٰذا یہ پوچھنا کہ انسان پہلے تھا یا آلات، محض اکیڈیمک بات ہے۔ انسان کے بغیر آلات نہیں اور آلات کے بغیر انسان کا تصور محال ہے۔ یہ دونوں اکٹھے ہی معرض وجود میں آئے اور ایک، دوسرے سے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔" ("The Nesessity of Art" p.15)

واضح رہے کہ بینجمن فرینکلن نے انسان کو "آلہ ساز حیوان" قرار دیا تھا۔

مارکسی محققین اور ناقدین نے زندگی، معاشرہ، ادب اور فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ لسانیات کی بھی مارکسی نقطہ نظر سے تشریح کرتے ہوئے زبان کے آغاز کو انسانی محنت، مشقت، آلات اور معاشرہ کے معاشی وسائل سے مشروط کر کے "مارکسی لسانیات" کی تشکیل کر کے گذشتہ نظریات مسترد کر دیئے۔ اس ضمن میں ہرڈر (Herder) کی پیش رو تحقیقات کی خصوصی اہمیت ہے۔ کرسٹفر کاڈویل نے اپنے مقالہ "شاعری کی ابتداء" (ترجمہ: محمد تاثر علی) میں دو ٹوک الفاظ میں یہ لکھا:

"شاعری کو کسی نسل، قومی اور کسی مخصوص حیثیت سے نہیں بلکہ معاشی نقطہ نظر سے دیکھنا ہو گا، ہم (معاشرہ میں) تقسیم کار کی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ جو ثقافتی اور شاعرانہ نشوونما کی بنیاد ہے ان کی ترقی کی بھی توقع کرتے ہیں لیکن ابھی تک کوئی جمالیاتی معیار مقرر نہیں کئے جا سکتے" (نئی تنقید: ص: 37)

کرسٹفر کاڈویل نے شاعری اور فلسفہ کے آغاز کا قدیم انسانی معاشروں میں سراغ لگا کر یہ نتیجہ اخذ کیا کہ "نغمہ شاعری کی خاصیت ہے اور نغمے کی خاصیت یہ ہے کہ وہ اپنے

آہنگ کی وجہ سے اس امر کا متقاضی ہے کہ لوگ اس کو مل کر گائیں اس طرح نغمہ اجتماعی جذبے کا اظہار بنتا ہے --- ایک گروہ کی معاشی زندگی سے شاعری اسی طرح جنم لیتی ہے اور حقیقت سے مجاز پیدا ہوتا ہے --- شاعری، رقص، آداب و رسوم اور موسیقی انسانی گروہ کی مخفی قوتوں کے لئے بالکل ایک برقی سوئچ بورڈ کی طرح عظیم محرک بن جاتی ہیں --- قبیلے کے تہوار میں یہ اجتماعی جذبہ آرٹ کے ذریعے منظم ہو کر محنت و مشقت کو خوشگوار بنا دیتا ہے کیونکہ اس کا وجود ہی محنت کے تقاضوں سے ہوا ہے --- یہ جذبات جو اجتماعی سطح پر پیدا ہوتے ہیں خلوت میں بھی قائم رہتے ہیں چنانچہ وہ انسان جو تنہائی میں گیت گاتا ہے اب بھی یہی محسوس کرتا ہے کہ اس کے جذبے کے محرکات اجتماعی شکلیں ہیں --- شاعری کی صداقت کا مظہر وہ حقائق اور واقعات نہیں ہوتے جو شاعری کا موضوع ہوتے ہیں بلکہ وہ اجتماعی جذبہ ہے جس کی تصویر شاعری پیش کرتی ہے اور معاشرہ میں اس کا حرکیاتی کردار ہے" (ایضاً ص: 54-48)

مزید تفصیلات کے لئے ملاحظہ کیجئے: "History of Tools" by Gordon Childe

A۔

یہ انداز فکر بظاہر انتہا پسندانہ اور غلو پر مبنی معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں کلی نہ سہی جزوی صداقت یقیناً نظر آئے گی۔ آج شاعری اور رقص و موسیقی کو ان کی ابتدائی اور سادہ ترین اصلی صورت میں دیکھنا مشکل ہی نہیں غالباً ناممکن بھی ہو گا کیونکہ فن کاروں نے صدیوں کے ریاض اور خون جگر کی آمیزش سے ادب اور فنون لطیفہ کو ارفع مقام تک پہنچا دیا ہے لہٰذا آج فنی لوازم کی پیدا کردہ جمالیاتی اقدار کی بنا پر اصل خدوخال کا سراغ لگانا کٹھن ہے لیکن غیر متمدن معاشروں کے فنون لطیفہ یا لوک ادب اور رقص وغیرہ کا اس لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اس انداز نظر کی (کم از کم) جزوی صداقت آشکار ہو جاتی ہے۔ ماہیوں کے گیت اور دیہی رقص، اس سلسلہ کی اچھی مثالیں ہیں۔ کیا دھوبی کی چھوا چھوا چھوا چھو "میں ایک خاص ترنم اور آہنگ نہیں؟

ایسے نظریات نئے پن کی وجہ سے چونکا تو دیتے ہیں لیکن ان پر فوراً ایمان نہ لانا چاہئے کیونکہ یہ محض مفروضات ہوتے ہیں۔ ایسے مفروضات جن کی صداقت قیاسات ہی سے ثابت کی جا سکتی ہے۔ اس نظریہ کے مخالفین نے اس امر پر زور دیا کہ انسان میں

آہنگ کا احساس فطری اور جبلی ہے۔ چلنے میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات' دل کی دھڑکن' سانس کا مدوجزر' آواز کا زیروبم اور گفتگو میں مناسب وقفے۔ یہ سب کچھ جبلی ہے اور ان سے بھی آہنگ کا شعور جنم لے سکتا ہے۔ پھر خود فطرت میں بھی آہنگ اور تناسب موجود ہے۔ اس ضمن میں جھومتے درخت' شاخ گل کی لچک اور سب سے بڑھ کر نغمہ سرا مرغ چمن۔ کیا ان سے درس آہنگ نہ لیا جا سکتا تھا؟ بظاہر یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ پھونکنی سے بانسری بنی ہوگی لیکن کیا سرکنڈوں سے گذرتی ہوا بانسری نہیں بجاتی؟

ادب کے تخلیقی محرکات کی نشاندہی ادبی تنقید کے اہم مباحث میں سے ہے مارکسی تنقید کی اہمیت اس لحاظ سے بڑھ جاتی ہے کہ اس نے ان مباحث کو نئی جہت عطا کی۔ اسے اس مثال سے سمجھا جا سکتا ہے کہ ناقدین کی اکثریت کے بموجب رومانیت کلاسیکیت کے خلاف رد عمل تھی مگر مارکسی ناقدین کے بموجب "رومانیت احتجاج کی تحریک تھی۔ یہ پرجوش مگر متناقض احتجاج بورژوا سرمایہ داری کے خلاف تھا۔ یہ مشدہ واہموں کی دنیا تھی اور سود و زیاں پر مبنی کاروبار کی تخت نثر کے خلاف رد عمل کا ایک انداز تھا — رومانیت' اشرافیہ کی کلاسیکیت کے خلاف پٹی بورژوا کا انقلاب تھا چنانچہ یہ ان کے وضع کردہ ضوابط' معائیر اور اونچے طبقہ کی ریاست کے خلاف رد عمل تھا۔ یہ مواد کے خلاف بھی بغاوت تھی جس میں سے ہر نوع کے "عام" موضوعات خارج کئے جا چکے تھے"

("The Necessity of Art" p. 52-53)

ایک اور موقع پر بھی ارنسٹ فشر لکھتا ہے:

"تمام رومانیوں میں ایک چیز مشترک تھی —— سرمایہ داری سے نفرت"

(Ibid P.55)

ہر شخص کا اگرچہ اس سے اتفاق ضروری نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ اس مفروضہ کو نظریہ تسلیم کر کے رومانیت کی تحریک کا از سر نو جائزہ لینے پر اس دبستان سے وابستہ شعراء کی شاعری کی تفہیم کے لئے نیا زاویہ مل جاتا ہے اور یہ بات بھی سمجھ میں آ جاتی ہے کہ کیوں ورڈزورتھ کسانوں کی زبان میں شاعری کرنے کی تلقین کرتا تھا۔ ہر چند کہ وہ "مارکسٹ" نہ تھا۔

مارکسی تنقید میں ادب کو طبقاتی کشمکش میں پرولتاری طبقہ کی ترجمانی کرنی ہے لہذا

اس میں مقصد کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو تیکنیک کی بے ضابطگیوں اور اظہار کی خامیوں کو بھی مقصد کی خاطر روا رکھا جاتا ہے۔ مارکسی ناقدین کے بموجب زبان اور دیگر اظہاری سانچے نہ تو خلا میں تخلیق ہوتے ہیں اور نہ ہی انہیں خارج سے تخلیق کاروں پر مسلط کیا گیا چنانچہ میکسم گورکی کے بقول:

"زبان عوام نے تخلیق کی' ادیب اپنے وطن اور ہم وطنوں کے جذبات کا ترجمان ہے' وہ ان کا قلب اور گوش و چشم ہے' وہ تو نوائے عصر ہے"

("Life and Literature" P. No. 53

مارکسی ناقد کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ادیب کیا کہتا ہے اسے اس سے اتنی دلچسپی نہیں کہ وہ کیسے کہتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انتہا پسند ناقدین نے ادب کو نفسِ اشتراکیت کے پرچار کا ذریعہ تصور کرتے ہوئے تخلیق کو صرف نعرہ بازی بنا دیا اور پراپیگنڈہ پر ادبی حسن کو بھینٹ چڑھا دیا۔ ادب کے مقصد سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہو گا لیکن جب ایک مخصوص نوع کا مقصد ہی ادب سمجھا جائے تو تنقید تخلیق کی راہنمائی کی بجائے راستہ کا پتھر بن جاتی ہے' چنانچہ اردو کے بعض مارکسی ناقدین نے ماضی کے بعض عظیم شعراء کو محض اس بنا پر درخوراعتنا نہ سمجھا کہ انہوں نے اس جاگیردارانہ نظام کو مخالفت نہ کی جس میں وہ سانس لینے پر مجبور تھے۔

1936ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کی باقاعدہ بنیاد رکھی گئی تو اس کے زیر اثر جو ادب تخلیق ہوا اس نے اپنی پرکھ کے لئے مارکسی تنقید کی ضرورت محسوس کی۔ مارکسی تنقید ہی ایک ایسی تنقید ہے جسے اردو میں باقاعدہ دبستان قرار دیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز میں انتہا پسندی کے جوش میں ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے کا رجحان نمایاں تر تھا اور میر سے لے کر غالب تک بعض اچھے شعراء کو محض اس جرم کی پاداش میں یکسر قلم زد کر دیا گیا کہ انہوں نے طبقاتی کشمکش میں کسی طرح کا کردار بھی ادا نہ کیا تھا ——— داستانوں میں کیونکہ شہزادوں اور وزیر زادوں کی مہمات کے ساتھ ساتھ تخیل کی بے لگامی اور مافوق الفطرت عناصر بھی ملتے تھے اس لئے انہیں مشکوک سمجھا گیا۔ مثنوی "زہر عشق" میں جنسی چٹخارہ ہے اس لئے وہ مردود (بلکہ ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس میں جنس نگاری کے خلاف باقاعدہ قرارداد مذمت پیش کی گئی ہو

حسرت موہانی کی شدید مخالفت کی بنا پر مسترد کر دی گئی) اختر حسین رائے پوری نے علامہ اقبال کو "اسلامی فاشسٹ" قرار دیا۔ اختر حسین رائے پوری کا مقالہ "ادب اور زندگی" (مطبوعہ اردو: 1935ء) عرصہ تک "منشور" کی حیثیت اختیار کئے رہا۔

اکبر الہ آبادی قدامت پرست تھے جبکہ سرسید اور حالی نے انگریزوں سے مفاہمت کی تلقین کی تھی' اس لئے یہ بھی ناقابل قبول قرار پائے۔ یہ انتہا پسندی تھی چنانچہ اس کے خلاف دیگر نقادوں نے آوازیں بھی بلند کیں۔

اس "ابتدائی جارحیت" کے بعد مجنوں گورکھ پوری' احتشام حسین' عزیز احمد اور دیگر سلجھے ہوئے ناقدین نے اشتراکیت کے بارے میں اعتدال پسندی سے کام لیتے ہوئے عصری ادب میں نئی جہات دریافت کیں۔ یہی نہیں بلکہ ماضی کے شعراء پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال کر ان کی عظمت میں اضافہ کیا۔ چنانچہ ان ناقدین ہی کی بدولت نظیر اکبر آبادی کی شاعرانہ عظمت اجاگر ہو سکی۔ نظیر کو اس کے ہم عصر شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے جس طرح نظرانداز کیا وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ واضح رہے کہ ان کی اہمیت تسلیم نہ کرنے والوں میں ایسے ایسے نقاد بھی ہیں جن کے ستھرے مذاق (محمد حسین آزاد) متوازن رائے (شیفتہ) اور اعلیٰ تنقیدی صلاحیتوں (حالی) کا آج بھی اعتراف کیا جاتا ہے' لیکن مارکسی نقادوں نے نظیر میں وہ سب کچھ پایا جو ایک عوامی شاعر کے لئے لازم ہے سو اسے اردو کا پہلا عوامی شاعر قرار دیا۔

بقول مجنوں گورکھپوری:

"ماضی کی اہمیت سے انکار کرنا اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ تاریخ کا مطالعہ نہیں کیا گیا' ماضی کی کوتاہیوں میں اس طرح کھو کر رہ جانا کہ زندگی کی تعمیر و توسیع میں اس نے جس قدر حصہ لیا ہے اس سے بھی انکار کر دیا جائے تنگ نظری اور کم ظرفی کی علامت ہے" ("ادب اور زندگی" ص: 92)

جبکہ نصف صدی بعد ممتاز حسین کو یہ اعتراف کرنا پڑا:

"جب بھی انقلابی لہر اٹھتی ہے تو ماضی سے سلسلہ منقطع کرنے کا رجحان پیدا ہوتا ہے' یہ غلط ہے یا صحیح لیکن یہ رجحان موجود تھا۔ ماضی کو ہم نے "DARK AGES" سمجھا اور یہ سمجھا کہ ہم بڑی روشنی میں ہیں۔ اس کے

نتیجہ میں ہمارے ہاں شدت پسندی پیدا ہوئی اور بہت سی باتیں خود میں نے بھی غلط کہیں" (ماہ نو۔ جنوری 1988ء مذاکرہ: "اردو تنقید کے پچاس سال")

ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا!

اس ضمن میں ظہیر کاشمیری "مارکسی تنقید" (مشمولہ: "سر سیدین" 1982ء پاکستانی ادب جلد 5۔ تنقید) میں لکھتے ہیں:

"مارکسی تنقید' تنقید ادب کا جدید ترین سکول ہے اس لئے یہ موجودہ دور کے تمام نفسیاتی جمالیاتی اور فنی علوم کو ارتقائی نقطہ نظر سے اپنانے کی دعویدار ہے۔ یہ ادب پاروں کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر کا تجزیہ کرتی ہے۔ یہ ادیب' معاشرہ کی تبدیلیوں اور تاریخ کے وصفی انقلابوں کا ادب کے موضوعات پر اطلاق کرتی ہے' یہ تمام صحت مند اور جدید نفسیاتی تجزیوں کا ادب میں احترام کرتی ہے' یہ فارم اور ہیئت کے معاملہ میں ایسے تناسب اور جمال کی قائل ہے جو گردوپیش کی موضوعی حقیقتوں سے تخلیقی طور پر پیدا گئے گئے ہوں ۔۔۔۔"

سیاسی لحاظ سے اشتراکیت سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ مارکسی نقادوں نے ادبی مسائل' تنقیدی معایئر اور فنی ضوابط کے مباحث میں اپنی تنقیدی بصیرت سے قابل قدر اضافہ ہی نہ کیا بلکہ بحیثیت مجموعی اردو تنقید کو محض لفظی بحثوں اور شخصیت پرستی کے گورکھ دھندے سے نکال کر ایک سائنٹیفک رویہ بھی دیا۔

جہاں تک ترقی پسند (یا مارکسی) تنقید کے مجموعی رویہ کا تعلق ہے تو آج نصف صدی بعد معروضی جائزہ پر بعض باتیں خاصی تعجب خیز معلوم ہوتی ہیں۔ سردار جعفری نے "ترقی پسند ادب" میں عزیز احمد کی کتاب "ترقی پسند ادب" کے بارے میں لکھا:

"مجھے ان کے نقطہ نگاہ کے بعض زاویے ٹیڑھے معلوم ہوتے ہیں" (ص: 117)

جبکہ خود عزیز احمد ترقی پسند تنقید کے ضمن میں یہ لکھتے ہیں:

"ترقی پسند تنقید کا اہم ترین فرض یہ ہے کہ وہ سختی سے جدید تحریک کے ہر پہلو کا جائزہ لے' ہر رجعت پسند رجحان کو جو قدامت پرستوں کے خوف

سے اس انقلابی تحریک کے سائے میں پناہ لینا چاہتا ہے بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکے۔ اب اس سے کام نہیں چلے گا کہ ترقی پسند نقاد محض نظم آزاد یا نظم عاری کی حمایت کو اپنا بڑا فرض سمجھیں یا مارکسی تنقید کے بنیادی اصول عام فہم زبان میں سمجھاتے رہیں۔ انہیں قدامت پسند ادب اور ادیبوں سے زیادہ اپنا جائزہ لینا ہے۔ ماضی تو اختیار میں ہے اس میں سے جو چننا چاہو چن لو باقی پھینک دو لیکن حال کا ادب ایک زندہ عمل ہے۔ حال کے ادب پر تنقید مردے کا پوسٹ مارٹم نہیں زندہ مریض کا آپریشن ہے اور ہر جاندار چیز کی طرح ادب بھی مرض سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ طرح طرح کے ذہنی اور نفسی جراثیم اس میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ادب کو صحت مند رکھنا ہے تو تنقید کا بڑا فرض یہ ہے کہ ان جراثیم کے وجود سے انکار نہ کیا جائے بلکہ ان کو جسم ادب سے خارج کرنے کی تدبیریں کی جائیں، تب ہی ادب اور زندگی ایک ہو سکتے ہیں اور ایک دوسرے کی اصلاح کر سکتے ہیں" (ص: 134)

عزیز احمد کے پایہ کے دانشور سے کلیشے سے بھرپور ایسے اسلوب نقد کی توقع نہ تھی۔

مارکسی تنقید میں "سوشلسٹ حقیقت نگاری" کو بہت اہمیت دی جاتی ہے اتنی کہ ایک طرح سے مارکسی تنقید کی اساس اس پر استوار سمجھی جا سکتی ہے۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری کی اصطلاح ایسی وسیع اور جامع ہے کہ اس میں انسان کی تمام تخلیقی کاوشیں سمٹ جاتی ہیں چنانچہ مارکسی ناقدین اس عمومی معیار پر ادبی تخلیق اور فنون لطیفہ کو پرکھ کر انہیں صحیح/غلط/کار آمد/بے کار/بے معنی قرار دیتے رہے ہیں۔ ایک روسی نقاد آئی۔ کلی خوف (I. Kulikova) کے بقول:

"سماجی حقیقت نگاری کا مقصد اور جوہر حقیقت کی انقلابی نشوونما کے پر صداقت اور تاریخی حقائق پر استوار بیان میں مضمر ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کے باوا آدم میکسم گورکی کے بموجب یہ ان عوام کی حقیقت ہے جو دنیا کی تبدیلی اور تشکیل نو میں مصروف ہیں۔ یہ تو سماجی تجربات پر استوار پر حقیقت تخیلی فکر ہے" (Art and Society p: 37)

روس میں انقلاب کے بعد جہاں زندگی کے دیگر شعبوں میں مارکس، لینن اور بعد ازاں سٹالن کے تصورات کی روشنی میں تبدیلیاں لائی گئیں وہاں ادب کے سانچے اور معیار نقد بھی تغیر آشنا ہوئے اور ادیبوں، شاعروں، صحافیوں، دانشوروں اور فنون لطیفہ کے مختلف شعبوں سے متعلق افراد کے لئے تخلیق و نقد کے لئے بھی سرکاری پالیسی وضع کی گئی چنانچہ اگست 1934ء میں سوویت یونین کے ادیبوں اور شاعروں کی سالانہ کانگریس میں سماجی حقیقت نگاری / خارجی حقیقت نگاری کو اشتراکی حقیقت نگاری قرار دے کر ہر نوع کی تخلیقی سرگرمیوں کی اساس قرار دے دیا گیا مگر اس سرکاری اعلان سے قبل بھی اس تصور کے مطابق مقالات قلم بند کئے جا رہے تھے۔ ایسے ہی ایک مقالہ کا حوالہ ایڈمنڈولسن کے مقالہ "ادب اور مارکسیت" میں ملتا ہے چنانچہ ایک مضمون "تنقید میں بحران" میں جو "نئے عوام الناس" میں فروری 1933ء میں شائع ہوا گرینول ہکس نے ان ضروریات کی ایک فہرست بنائی جس پر ایک معیاری مارکسی ادبی شاہکار کو پورا اترنا چاہئے۔ اس نے زور دیا کہ ایسے شاہکار کا بنیادی مقصد "پرولتاری قاری کو طبقاتی کشمکش میں اپنے کردار کو پہچاننے پر اکساتا ہے" اور اس لئے اسے (1) "بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر طبقاتی کشمکش کے اثرات دکھانے چاہئیں" (2) "لکھنے والے کو اس قابل ہونا چاہئے کہ وہ پڑھنے والے کو یہ محسوس کرنے پر اکسا سکے کہ وہ بیان کردہ زندگیوں میں حصہ لے رہا ہے" اور آخر میں (3) لکھنے والے کا نظریہ "پرولتاری مقدمتہ الجیش کے مطابق ہونا چاہئے۔ اسے ایک پرولتاری ہونا چاہئے یا بننے کی کوشش کرنی چاہئے" اس کلیہ کے مطابق "ہمیں ایسا معیار پیش کرنا ہے جس سے ایک مارکسی ناول کو پرکھا جا سکے" (ترجمہ: ضیاء الرحمن خاں، مقالہ مشمولہ "نئی تنقید" ص: 164)

کیا ہمارے بڑے بڑے مارکسی نقادوں کی تنقید اس کی بازگشت نہیں معلوم ہوتی؟

1934ء میں سوویت رائٹرز یونین کے پہلے اجتماع میں سوشلسٹ حقیقت نگاری (Socialist Realism) کو تمام اہل فکر، اہل دانش اور اہل قلم کی تخلیقی کاوشوں اور تنقیدی سرگرمیوں کی اساس قرار دے کر ایک طرح سے ضابطہ تخلیق کی حیثیت دے دی گئی "Statuts of the Writers Union" میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"سوویت ادب اور ادبی تخلیقات کا بنیادی طریق کار سوشلسٹ حقیقت نگاری ہے جس کے بموجب فن کارانہ دیانت کے ساتھ انقلابی نشوونما کے عمل میں حقیقت کی ٹھوس تاریخی حقائق پر مبنی پیش کش لازم ہے' یہی نہیں بلکہ فنکارانہ دیانت اور حقیقت کی ٹھوس تاریخی نمایندگی کو سوشلزم کی روح کے مطابق محنت کش طبقہ کی تعلیم اور نظریات کے نئے سانچوں کی تشکیل کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہونا چاہئے"

("Theories of Literature in the Twentieth Century" P. 97)

دسمبر 1954ء میں سوویت رائٹرز یونین کے دوسرے اجتماع میں اگرچہ سوشلسٹ حقیقت نگاری کی اساسی حیثیت برقرار رہی مگر اس کی تعریف قدرے آسان کر دی گئی:

"سوشلسٹ حقیقت نگاری کا تقاضا یہ ہے کہ انقلابی نشوونما میں ادیب حقیقت کی پرصداقت ترجمانی کرے" (ایضاً ص: 99)

اس ضمن میں دلچسپ بات یہ ہے کہ خود مارکس اور اینگلز (اور کسی حد تک لینن نے بھی) ادب و نقد اور فنون لطیفہ کے بارے میں نہ تو ایسے فارمولے وضع کئے اور نہ ہی اہل قلم اور اہل نقد کو یوں پابند رکھا چنانچہ ایڈمنڈ ولسن کے محولہ بالا مقالہ ہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ:

"مارکس اور اینگلز نے کبھی بھی اپنے پیرووں کی طرح کسی فن کو پرکھنے کے لئے سماجی اور معاشی کلیات بہم نہیں پہنچائے۔ وہ جرمن ادب کے بڑے دور کے ختم ہونے سے قبل گوئٹے کی شام زندگی میں پروان چڑھے اور انہوں نے جوانی سے ہی شاعری کی طرف قدم بڑھایا۔ انہوں نے تخلیقی ادب سے اس کی فنی خوبیوں کی بنا پر تاثر لیا --- مارکس کی لڑکی کا کہنا ہے کہ اس کا باپ کہا کرتا تھا کہ شاعر اصل نمونہ ہوتے ہیں جنہیں ان کی مرضی پر چھوڑ دینا چاہئے اور جن پر ان معیاروں کا اطلاق نہیں ہو سکتا جن سے عام لوگوں کو پرکھا جاتا ہے۔ مارکس اور اینگلز بھی طاقتور اور نمایاں ادب کو سیاسی رجحانات کے پیمانہ پر نہ پرکھتے --- گوئٹے کو مارکس اور اینگلز دونوں سراہتے تھے۔ اینگلز نے اس کے متعلق لکھا کہ وہ ایک عظیم اور عالمگیر تخلیقی قوت رکھتا ہے ---

مارکس کو شیکسپئر زبانی یاد تھا اور وہ اس کا حوالہ دینے کا بے حد شوقین تھا---- اس نے کبھی بھی شیکسپئر کے ڈراموں سے کوئی سماجی نتیجہ نکالنے کی کوشش نہیں کی۔ مارکس نے فن اور سماجی تنظیم کے تعلق کی باقاعدہ تشکیل کے بیان سے اس قدر احتراز کیا کہ اس نے 'سیاسی معاشیات کی تنقید کا تعارف' میں یونانی فن کے بارے میں دعویٰ کیا:

"فن کے کچھ بہت ترقی یافتہ ادوار سماج کی عام ترقی سے کوئی تعلق نہیں رکھتے اور نہ ہی وہ اس کی مادی بنیاد اور تنظیمی ڈھانچے سے کوئی تعلق رکھتے ہیں" (ص: 155 - 157)

جلاوطنی کے بعد ٹراٹسکی روس میں مردود قرار پایا اور اس کا نام تک بھی نہ لیا جا سکتا تھا مگر ٹراٹسکی ادب و فن' زندگی اور سماج کے مسائل پر گہری نگاہ رکھنے والا دانشور تھا چنانچہ ایڈمنڈ ولسن کے الفاظ میں:

"ٹراٹسکی جو کافی معقول اور متمدن تھا تسلیم کیا کرتا کہ مارکسیت کے اصولوں کا اطلاق کسی فنی نمونے کے ردو قبول میں نہیں کیا جا سکتا اور یہ کہ کسی ادب پارے کی جانچ کے لئے اس کے اپنے اصول ہوں گے جو کہ فن کے اصول ہیں" (ص: 160)

جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھا گیا صرف مارکسی تنقید ہی کا ایسا دبستان ہے جسے صحیح معنوں میں زندہ اور فعال قرار دیا جا سکتا ہے۔ 1936ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز سے اس کی "عمر" کا تعین کرنے پر دیگر دبستانوں کے مقابلہ میں مارکسی تنقید کا دبستان سب سے زیادہ "معمر" قرار پاتا ہے' کسی بھی نظریہ' تصور' تحریک یا دبستان کے فعال رہنے کے لحاظ سے 60 برس کا عرصہ حیات اس کی ضرورت اور اہمیت ثابت کرنے کو کافی ہے ترقی پسند ادب کی تحریک کے تنظیمی طور پر فعال نہ ہونے کے باوجود بھی مارکسی تنقید متروک نہیں قرار پائی۔

اختر حسین رائے پوری' مجنوں گورکھ پوری' سجاد ظہیر' عزیز احمد ڈاکٹر عبدالعلیم' احمد علی' احتشام حسین' ممتاز حسین' ڈاکٹر عبادت بریلوی' فیض احمد فیض' علی سردار جعفری' اختر انصاری' احمد ندیم قاسمی' ظہیر کاشمیری' ڈاکٹر محمد حسن' قمر رئیس' محمد علی

صدیقی، ڈاکٹر آغا سہیل، ڈاکٹر شارب ردولوی، اصغر علی انجینئر، عتیق احمد، ڈاکٹر اے بی اشرف اور شہزاد منظر —— یہ محض چند نام نہیں بلکہ مارکسی تنقید میں فکری تنوع اور سوشلسٹ تصور ادب کی تشریح کی معتبر مثالیں بھی ہیں۔

"اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک" خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس موضوع پر تحقیقی مقالہ لکھ کر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر صادق کے تحقیقی مقالہ "ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ" اور یوسف تقی کے "ترقی پسند تحریک اور اردو نظم" کا بھی نام لیا جا سکتا ہے ——

اور آخری بات ——!

جب تک تخلیقات میں عصری شعور کی ترجمانی ہوتی رہے گی اور بے انصافی، گھٹن، جبر، احتساب اور قدغن کی فضا برقرار رہے گی ادب اس کی ترجمانی کرتا رہے گا اور مارکسی تنقید اس کی پرکھ کے لئے معیار مہیا کرتی رہے گی۔

تخلیق کی صورت پذیری کا تجزیاتی مطالعہ:

ہیئتی تنقید
(FORMALIST CRITICISM)

گزشتہ دو تین دہائیوں سے اردو کے تنقیدی مباحث میں ہیئتی تنقید کا خاصہ چرچا ہو رہا ہے۔ ہمارے ہاں کم بھارت میں نسبتاً زیادہ' یہی نہیں بلکہ اس ضمن میں لکھے گئے مقالات میں الزام' جواز' دفاع اور جارجیت کا وہی اسلوب نظر آتا ہے جو کسی بھی نئے یا نزاعی تصور سے مخصوص ہوتا ہے۔ ہیئتی تنقید اگر فارمالسٹ (Formalist) تنقید ہے تو پھر یہ خاصی پرانی ہے اور اردو ناقدین اس کے مباحث سے ناآشنا نہیں رہے۔

جہاں تک اس اصطلاح کا تعلق ہے تو بعض ناقدین سٹرکچرل کا ترجمہ' ہیئتی کرتے ہیں۔ (مثال: شمس الرحمن فاروقی "لفظ و معنی" ص: 114) لیکن اب جب کہ سٹرکچرل کے لئے ساختیاتی کی اصطلاح مروج ہو چکی ہے تو پھر فارمالسٹ کے لئے' ہیئتی تنقید ہی سود مند ہے۔ ویسے بھی اردو تنقید میں تخلیق کی فارم کے مباحث میں ہیئت کی اصطلاح ہمیشہ سے مستعمل رہی ہے' لہٰذا اسے ساختیاتی تنقید سے ممیز کرنے کے لئے بھی ہیئتی تنقید ہی موزوں ہے۔

مغرب میں فارمالسٹ تنقید کی ابتداء میں محققین ارسطو تک جا پہنچے ہیں جس نے افلاطون کے برعکس فن کے آغاز کی وضاحت میں "Muse" کی "ربانی دیوانگی (Inspired Madness) کے برعکس تصور نقل پیش کیا اور تخلیق اور فن کو مابعد الطبعیاتی' اخلاقی اور معاشرتی مقاصد کے تابع کرنے کے بجائے ڈرامہ اور شاعری کا بحیثیت جداگانہ نظام' تجزیاتی مطالعہ کرنے میں ان کی ہیئت پر بھی گفتگو کی۔ واضح رہے کہ فارم یونانی زبان کا لفظ

ہے۔ ظاہر ہے اس سلسلہ میں ارسطو نے وہ تمام باتیں نہ کی ہوں گی جو آج ہیئتی تنقید کے مباحث میں ملتی ہیں مگر معلم اول نے فارم کے حوالہ سے جو کچھ بھی کہا اور جو آج ہمیں کتنا ہی تشنہ اور مجمل کیوں نہ محسوس ہو اس کی بازگشت کسی نہ کسی صورت میں صدیوں تک سنائی دیتی رہی۔ بالخصوص ڈرامہ کے عناصر ترکیبی کی صورت میں!

ارسطو کے تصورات کے تفصیلی مطالعہ سے احتراز کرتے ہوئے مختصراً اتنا واضح کر دینا کافی ہے کہ ارسطو کے بموجب تخلیق (ڈرامہ، شاعری، مصوری، سنگ تراشی وغیرہ) مختلف ہیئتی عناصر کا مجموعہ ہے۔ ہر ہیئتی عنصر اپنی انفرادی حیثیت برقرار رکھتے ہوئے بھی ایک بڑی یا اساسی ہیئت کا جزو ہوتا ہے۔ یہ نامیاتی ہیئتی وحدت ہوتی ہے۔ ان ہیئتی عناصر یا نامیاتی وحدت کا تجزیاتی مطالعہ اور تخلیق کا مواد یعنی موضوع "یا ایسے ہی دیگر عناصر" مل کر تخلیق کی تکمیل کرتے ہیں۔

یہ تو تھا ہیئتی تنقید کا تاریخی تناظر، جہاں تک دور جدید میں اس کی صورت پذیری کا تعلق ہے تو روس میں اس کا آغاز تسلیم کیا جاتا ہے۔ 1914ء میں سینٹ پیٹرز برگ میں وکٹر شکلوفسکی (Victor Shklovsky) کا ایک مقالہ شائع ہوا جس کے بموجب:

"لمحہ موجود میں قدیم فن اپنی موت مرچکا ہے مگر ہنوز نئے فن نے جنم نہیں لیا۔ اشیاء (تصورات؟) پر بھی مردنی طاری ہے۔ ہم دنیا کے لئے ہر احساس سے عاری ہو چکے ہیں۔ اب صرف نئی فن کارانہ ہیئتوں ہی کی تخلیق سے فرد میں عالم سے آگہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اشیاء کو حیات نو دو اور قنوطیت کا قلع قمع کر دو۔"

("Theories of Literature in Twentieth Century" P.10)

زیر حوالہ کتاب کے مولفین کے بموجب شکلوفسکی کا یہ مقالہ روس میں ہیئتی تنقید کا قدیم ترین حوالہ بھی فراہم کرتا ہے اور اس کی اساس بھی!

"اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز" کے مولف کے بقول 1917ء میں وکٹر شکلوفسکی نے اس کا آغاز کیا تھا۔ اس کے بعد دوسرا بڑا نام یوجینی زمیتن (Evgeny Zamytin) کا ہے۔ ان ہیئتی ناقدین کے نقطہ نظر کے مطابق، بنیادی طور پر فن اسلوب اور تکنیک کا مسئلہ ہے۔ تکنیک حصول مقصد کا ذریعہ نہیں بلکہ مقصود بالذات ہے۔ لہٰذا ادیب جو کچھ

کہنا چاہتا ہے اس کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اس امر کی کہ وہ کیسے کہہ رہا ہے۔ ہیئتی ناقدین کی دانست میں "فنکار محض کاریگر اور کارکن تھا" ---- ظاہر ہے یہ تصور مارکسٹ ناقدین کے تصور سخن و نقد کے برعکس تھا لہٰذا تین برس کے اندر اندر اسے ختم کر دیا گیا۔ (ص : 277) ڈاکٹر وزیر آغا نے "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں ہیئتی تنقید کے آغاز (1915ء) اور اختتام (1930ء) کے بارے میں غلط معلومات فراہم کی ہیں (ص:43)۔ ہیئتی تنقید کی تشکیل اور اصول سازی کے ضمن میں عصر حاضر کے بعض اہم اور قد آور ناقدین کے اسماء آتے ہیں۔ جیسے آئی اے رچرڈز' ٹی ایس ایلیٹ' ولیم ایمپسن' ایف آر لیوس' جان کرو رینم' جوئیل سپنگاران' نارتھروپ فرائی' رین ویلک' ایلن ٹیٹ' کینتھ بروکس اور رابرٹ پن وارن ---- تاہم یہ بھی واضح رہے کہ روایت یا تخلیق کار کی شخصیت کی نفی جیسے تصورات کے باوجود ایلیٹ کو کبھی بھی مروج مفہوم میں ہیئتی نقاد نہیں سمجھا گیا جبکہ جان کرو رینم اور جوئیل سپنگاران تاثراتی تنقید سے منسوب ہیں۔ دراصل لفظ و معنی' اسلوب و ہیئت اور مواد و ساخت کے مباحث کسی نہ کسی صورت میں تنقید میں رہے ہیں اسی لئے ان کا تذکرہ ان ناقدین کی تحریروں میں بھی مل جاتا ہے جو ہیئتی ناقدین نہیں ہیں۔

جہاں تک آئی اے رچرڈز کی تنقیدی مہمات یا فتوحات کا تعلق ہے تو جارج واٹسن رچرڈز کے اس دعویٰ کو تسلیم نہیں کرتا کہ وہ تیسری اور چوتھی دہائی میں "اینگلو انڈین نیو کرٹی سیزم" کا پیش رو ہے۔ (نئی تنقید : ہیئتی تنقید' تاثراتی تنقید کے مترادف) لیکن اس کے باوجود رچرڈز کی کتاب "Principles of Literary Criticisim". (1924) کی اہمیت اب تک برقرار ہے اور طویل فقرات' خشک اور بوجھل اسلوب کے باوجود اسے نظریہ ساز کتاب سمجھا جاتا ہے۔ رچرڈز کے مداحوں کے خیال میں سی کے اوگڈن (C.K.Ogden) کے اشتراک سے لکھی جانے والی کتاب (1932ء) "The Meaning of Meaning" لفظ و معنی کے اساسی روابط کی تفہیم کے ضمن میں "بوطیقا" جیسا مرتبہ رکھتی ہے۔ رچرڈز کی تیسری اہم کتاب (1929) "Practical Criticism" ہے اور ان تین کتابوں پر ہی اس کی شہرت کا انحصار ہے۔ تاہم ہیئتی تنقید کے مروج مفہوم میں آئی اے رچرڈز کو اس کا بانی تو کجا شارح بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔

اس سلسلہ میں کچھ الجھن اصطلاحات نے بھی پیدا کی کیونکہ بعض ناقدین نئی تنقید

یا تاثراتی تنقید کو ہیئتی تنقید کے مترادف گردانتے ہیں حالانکہ یہ دونوں جداگانہ اسالیب نقد اور الگ الگ دبستانوں کی مظہر ہیں۔

فارم کے مفہوم کی ادائیگی کے لئے اردو تنقید میں ہیئت، پیکر، صورت، سانچہ، ساخت جیسے الفاظ مستعمل رہے ہیں تاہم ہیئت قدیم ترین بھی ہے اور معروف ترین بھی۔ ہیئتی تنقید تخلیق میں ہیئت، اس کے تشکیلی عناصر اور اس کے مختلف مباحث و مسائل سے مشروط ہے۔ ہیئتی تنقید کا تصور مغرب سے آیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی تنقید اس سے یکسر نا آشنا تھی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہیئت کا مطالعہ مشرقی تنقید کے قدیم ترین مباحث میں سے ہے۔ تذکروں میں تنقید کے نام پر جو کچھ لکھا جاتا رہا اس کا بیشتر حصہ ہیئت سے متعلق رہا ہے۔ عروض اور اوزان کے مباحث ہوں یا لفظ اور اس کے استعمال سے متعلق دلائل و شواہد، ان سب میں ہیئت بالواسطہ یا بلاواسطہ حوالہ کی چیز رہی ہے۔ یہ الگ بات کہ ہیئت کی اصطلاح استعمال نہ کی جاتی تھی۔

فارم /ہیئت کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ پہلے فلسفہ میں عمومی طور پر پھر جمالیات اور اس کے ساتھ فنون لطیفہ میں اور بعد ازاں ادب کے تنقیدی مباحث میں بھی۔ لہٰذا مواد اور ہیئت کی بحث اتنی ہی پرانی ہے جتنے کہ خود مواد اور ہیئت! تاہم بطور تصور نقد بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس کے تشکیلی عناصر کون سے ہیں۔ ظاہری صورت، داخلی ساخت یا اسلوب؟ مزید گہرائی میں جانے پر ان سب کے تشکیلی عناصر کی بحث چھڑ جاتی ہے۔ پھر کن عناصر کے مجموعہ، ربط اور ترتیب و تنظیم سے صورت/ ساخت متعین ہوتی اور اسلوب معرض وجود میں آتا ہے۔ اسے اس مثال سے سمجھئے:

شعر غزل میں لکھا گیا (صورت) اوزان پر مشتمل ہے (ساخت) اور استعارہ، تشبیہ وغیرہ کا مرکب ہے (اسلوب)۔ ان سب کے جداگانہ تذکرہ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کے ذہن میں یہ سب اسی طرح الگ الگ یا باری باری وارد ہوتے ہیں۔ شعر تو مکمل وحدت کی صورت ہی میں شاعر پر وارد ہوتا ہے لیکن بات سمجھانے کے لئے تشکیلی عناصر کی الگ الگ بات کی جاتی ہے۔ اسی سے ہم نامیاتی وحدت کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں یعنی باہمی ربط سے مختلف، منفرد، اور متناقص اجزاء کا وحدت کی لڑی میں پرویا جانا اور بامعنی کل میں تبدیل ہو کر انفرادی عناصر کے وجود سے قطع نظر نیا وجود یا تشخص اختیار کرلینا۔

ہیئتی تنقید کو گیسٹالٹ نفسیات کی روشنی میں سمجھیں تو مزید گرہ کشائی ہوتی ہے۔
گیسٹالٹ نفسیات میں اس نکتہ کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔
"The Whole is More Than the Sum of Itsparts". اپنے اجزاء کے مجموعہ کے مقابلے میں کل زیادہ ہوتا ہے۔)

(Kohler, Wolfgang "The Test of Gestalt Psychology" p.46

غالب کا شعر ہے:

بوئے گل، نالہ دل، دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس شعر یا کسی بھی شعر کو وزن، الفاظ، قافیہ، ردیف، ترکیب، استعارہ، تشبیہ اور خیال کے اجزاء میں تقسیم کیا جا سکتا ہے کہ یہ شعر کے تشکیلی عناصر ہیں مگر ان "اجزا" کے "مجموعہ" سے جو احساساتی تاثر جنم لیتا ہے، تصور میں جو تصویر رونما ہوتی ہے اور خاص نوع کا جو جمالیاتی کیف محسوس ہوتا ہے وہ محض ان اجزا کا مجموعہ نہیں بلکہ ان سب سے بڑھ کر کچھ اور بھی ہے۔

جہاں تک اردو میں ہیئتی تنقید کا تعلق ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی نے اس سلسلہ میں قابل توجہ کام کیا ہے چنانچہ "لفظ و معنی" کے بیشتر مقالات ("شعر کی ظاہری ہیئت" / "شعر کی داخلی ہیئت") ہیئتی تنقید کی روشنی میں قلم بند کئے گئے ہیں۔ مقالہ بعنوان "شعر کی ظاہری ہیئت" میں وہ لکھتے ہیں:

"شعر میں جس ترتیب سے قافیہ لایا جاتا ہے وہ اس کی ظاہری ہیئت سب سے پہلے متعین کرتا ہے" (ص: 47) ۔ "شعر کی زبان یا الفاظ اس کی ہیئت کا سب سے جاندار حصہ ہوتے ہیں" (ص: 53)

جبکہ "شعر کی داخلی ہیئت" میں وہ لکھتے ہیں:

"ہر فن پارے کی دو ہیئتیں ہوتی ہیں ایک تو خارجی اور ایک داخلی۔ خارجی ہیئت سے میں فن پارے کا مشینی ڈھانچہ مراد لیتا ہوں ۔۔۔ خارجی ہیئت کو سمجھنے کی دوسری منزل فن پارے کی تعمیرات سے تعلق رکھتی ہے۔۔۔۔ خارجی ہیئت ہمارے فن پارے کی تمام معنوی یا تاثراتی حدود کو متعین کر دیتی ہے اور

ایک طرح سے ہمیں پہلے سے آگاہ کر دیتی ہے کہ ہم فن پارے کا مطالعہ کس سطح پر اور کس نقطہ نظر سے کریں لیکن خارجی ہیئت فن پارے کے اصل معنی کا انکشاف نہیں کرتی' داخلی ہیئت ہمیں اصل معنی کی طرف لے جاتی ہے۔ داخلی ہیئت سے میں وہ مسئلہ یا مباحثہ مراد لیتا ہوں جو فن پارے کے جسم میں روح کی طرح پنہاں رہتا ہے اور جو الفاظ کے ذریعہ اپنی شکل ظاہر کرتا ہے اور مختلف منازل و سد راہ سے گزرتا ہوا آخر میں کسی منظم ترکیب (Syhthesis) یا حل (Solution) تک پہنچتا ہے۔ داخلی ہیئت فن پارہ کی اس مکمل معنوی شکل کو کہتے ہیں جس کے ذریعہ فن کار اپنے تجربہ کو ظاہر کرتا ہے" (ص: 3-112)

"لفظ و معنی" ہی میں ایک اور موقع پر شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا:

"ہیئتی تنقید شعر کو الفاظ پر مبنی سمجھتی ہے اور چونکہ الفاظ تصورات کا پیش خیمہ یا تصورات کے حامل یا تصورات کی طرف اشارہ کرنے والے ہوتے ہیں اس لئے الفاظ ہی سب کچھ ہیں' وہی موضوع ہے اور وہی ہیئت" (ص: 115)

یوں دیکھیں تو ہیئتی اور ساختیاتی تنقید لفظ کے گھاٹ پر پانی پیتی نظر آتی ہیں۔ اسی لئے شمس الرحمٰن فاروقی نے سٹرکچرل کرٹی سزم کو "ہیئتی تنقید" (ص: 114) کہا ہے ——— اور اسی سے ہیئتی تنقید پر سب سے بڑا اعتراض ہوتا ہے کہ کسی تخلیق کے مطالعہ میں ہیئتی نقاد صرف الفاظ سے سروکار رکھتا ہے' اسے نہ تو تخلیق کی تعین قدر سے دلچسپی ہے اور نہ ہی اس کے حسن و قبح سے' کیونکہ تخلیق کی ہیئت اور اس کے تشکیلی عناصر کا تجزیہ کر دینا تخلیق کی تفہیم کے مترادف ہے۔ یوں ہیئتی تنقید' تنقید کی اساس بننے والے عنصر یعنی فیصلہ کو اپنی حدود سے جلا وطن کر دیتی ہے۔ اسی طرح تخلیق کے مطالعہ میں دیگر علوم سے استفادہ ہیئتی تنقید کی شریعت میں اگر کفر نہیں تو شرک یقیناً ہے بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

"نظم کا مطالعہ کرنے کے لئے الفاظ کا مطالعہ ضروری ہے ---- ہیئتی تنقید مجمل الفاظ کے لغوی معنی' ان کے استعاراتی معنی' مروجہ معنی' رموزی

معنی' ڈرامائی معنی یعنی معنی کی تمام سطحوں سے بحث کرتی ہے --- نظم ایک لفظی کارگیری (Verbal Artifact) ہے اور الفاظ ہی اس کی کلید ہیں' نفسیات یا سماجی حالات یا محرکات نہیں لہٰذا نظم فلسفہ' اخلاقیات اور اعتقادات سے الگ یا ان سے آزاد ہوتی ہے" (ص: 18، 117)

اگر ہیئتی تنقید میں لفظ ہی سونٹھ کی گانٹھ ہے تو کیا لغت زیادہ بہتر نقاد نہیں ثابت ہو سکتی؟

اس اسلوب نقد میں ہیئت اور اس کے تشکیلی عناصر کو اساسی حیثیت حاصل ہے چنانچہ اس میں متن کے مطالعے پر بہت زور دیا جاتا ہے اسی لئے بعض اوقات تخلیق میں ہیئت کی ساخت کے تعین میں ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید اشتراک عمل کا مظاہرہ کرتی نظر آتی ہیں۔ شاید اسی لئے بعض محققین اس کا آغاز بھی اس روسی نقاد وکٹر شکلوفسکی سے کرتے ہیں جس کی تحریروں سے ساختیات کا آغاز بھی سمجھا جاتا ہے۔

مطالعہ ادب کے ضمن میں ہیئتی تنقید خود کو صرف تخلیق تک محدود رکھتے ہوئے اس کے متنوع محرکات سے سروکار نہیں رکھتی' نہ ہی اخلاقیات' عمرانیات' نفسیات اور اقتصادیات وغیرہ سے کسی قسم کی مدد لی جاتی ہے۔ باالفاظ دیگر' ہیئتی تنقید کا تنقید کے بعض اہم دبستانوں (مارکسی، نفسیاتی' تاریخی' عمرانی) سے کوئی تعلق نہیں۔ تعلق کیا یہ تو سب دبستانوں کی اس بناپر مخالف ہے کہ ادب کو ادب ہونا چاہیے اور کچھ نہیں' تخلیق تخلیق ہے اور بس ـــــــ کسی طرح کے بھی علم' تصور یا فلسفہ کے محدب شیشہ میں رکھ کر اس کی جانچ پڑتال کی ضرورت نہیں۔ ہیئتی نقاد کے بموجب ادب کا مطالعہ ادب پارہ کی ہیئت کے مطالعہ کے مترادف ہے دیگر علمی اور سماجی امور کا اس سے کوئی تعلق نہیں ہونا چاہئے۔ ہر تخلیق کی جداگانہ داخلی فضا ہوتی ہے اور ہیئتی نقاد کا صرف اسی سے سروکار ہونا چاہئے۔ بعض امور کے لحاظ سے تو ہیئتی تنقید جمالیاتی اور تاثراتی تنقید کے قریب آ جاتی ہے کہ ان دونوں دبستانوں میں بھی ہر تخلیق کا صرف واحد اکائی کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہے' علمی تصورات کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جاتا ہے۔ بقول نارتھروپ فرائی:

"تنقید خود اپنے دائرہ کار میں علم اور فکر کا ایک ڈھانچہ ہے"۔

("Anatomy of Criticism" p. 5)

سوال یہ ہے کہ ہیئت کیا ہے؟۔ اس ضمن میں بنیادی بات تو یہ ہے کہ تخلیق اور شے کی ہیئت میں بڑا فرق ہے۔ شے کی ہیئت اس کے استعمال سے مشروط ہوتی ہے بلکہ ہیئت ہی اس کا استعمال طے کرتی ہے۔ اسی سے گلاس' رکابی اور دیگچی جداگانہ حیثیت اختیار کرتی ہیں لیکن تخلیق یا اصناف کی ہیئتیں ایسی دو ٹوک اور قطعی نہیں ہوتیں بلکہ ان میں خاصی لچک ملتی ہے۔ داستان' ناول' افسانہ' مختصر افسانہ' طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ جداگانہ ہونے کے بوجود اساسی طور پر کہانی ہیں۔ شعری اصناف کی اساس شعر بنتا ہے۔ یہ امر ملحوظ رہے کہ غزل میں مرثیہ بھی ہو سکتا ہے اور قصیدہ غزلیہ ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ مطالعہ نقد میں ہیئت جزوی اہمیت کی حامل ہوتی ہے کلی اہمیت کی نہیں بالفاظ دیگر ہیئت اضافی ہے مطلق نہیں' ہر چند بظاہر مطلق نظر آتی ہے۔ جب یہ مطلق کے برعکس اضافی ہے تو پھر اسے اساس نقد کیسے قرار دیا جا سکتا ہے۔؟

ہیئت خارجی ہے یا داخلی؟

مفصل جواب کے لئے تخلیقی عمل کا تجزیہ کرنا ہو گا۔ یوں ہم نفسیات کی حدود اور لاشعور کے منطقہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔۔

خارجی ہیئت تخلیق کا وہ خاص روپ ہے جس سے اصناف کا تشخص طے پاتا اور غزل' مثنوی' قصیدہ میں امتیاز ممکن ہوتا ہے۔ شعر شعر ہی ہوتا ہے لیکن مسدس' مخمس اور رباعی کے روپ میں اپنی صورت تبدیل کر لیتا ہے یعنی فرد کے بجائے بند کے کل کا جزو بن جاتا ہے۔ یہ عجیب تضاد ہے کہ تنگ نائے غزل ہی میں شعر انفرادیت حاصل کرتا ہے لیکن بلحاظ معنی' بلحاظ ہیئت نہیں!

تخلیق کی داخلی ہیئت تخلیقی عمل کی مرہون منت ہوتی ہے جو مشروط ہوتا ہے لمحہ تخلیق' جذباتی کیفیات' احساساتی تموجات اور بعض اوقات موسم اور جسمانی کیفیات سے بھی --- مرض' مریضانہ پژمردگی اور فشار خون تک تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ سب اور الفاظ کا لاشعوری انتخاب مل کر تخلیق کی داخلی ہیئت کی تشکیل کرتے ہیں اور اسی لئے ایک شاعر دوسرے سے منفرد نظر آتا ہے۔

ہیئت کی ہیئت کیا ہے؟ ساتھ ہی مولانا رومی اور علامہ اقبال کے سوالات بھی شامل کر لیں تو بات خاصی دور تک جا پہنچتی ہے:

خشک تن و خشک مغز و خشک پوست
از کجا می آید ایں آواز دوست

آیا کہاں سے نالہ نے میں سرور مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے

چند الفاظ کا حسن ترتیب سے خاص صوتی آہنگ میں ترتیب پا جانا شعر کا معرض وجود میں آ جاتا ہے شعر کی ہیئت لفظوں کی ترتیب اور آہنگ پر استوار ہے۔ لفظ کا مزید مطالعہ کرنے پر تشبیہ' استعارہ' مجاز مرسل' علامات' امیجز' تلمیحات وغیرہ بھی اساسی طور پر الفاظ ہی ہوتے ہیں جن پر محل استعمال کے مطابق مختلف لیبل چسپاں کر دیئے گئے یعنی ایک لفظ لفظ ہوتے ہوئے بھی حسب ضرورت یا بلحاظ استعمال مختلف اصطلاحات کے ملبوسات استعمال کرتا ہے۔ شعر کی ہیئت کی اساس لفظ بنتا ہے جو حروف سے تشکیل پاتا ہے اور حروف ان اصوات کے بصری نشانات ہیں جو فرد حلق سے ادا کرنے کا اہل ہوتا ہے۔ (مختلف قوموں کی زبانوں کے ابجد میں اسی سے فرق پیدا ہوتا ہے) یوں دیکھیں تو کارخانہ ہیئت بردوش ہوا نظر آتا ہے۔

شعر میں مردہ لفظ کیسے زندہ ہو کر برقی رو کا حامل ثابت ہوتا ہے' شعلہ بن جاتا ہے' بجلی بن جاتا ہے اور آگ لگا دیتا ہے۔ یہ تخلیق کار کی تخلیقی توانائی سے ممکن ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی شخصیت ہی ہے جو شعر کو محض چند الفاظ کے مجموعہ سے بلند کر کے تخلیق کے ارفع مقام پر لے جاتی ہے۔ تخلیق کار' تخلیقی شخصیت' تخلیقی توانائی' ---- تخلیق سازی میں ان سب کا کردار سمجھنے کے لیے نفسیات سے امداد لینا ہو گی اور یہی ہیئتی نقاد کو منظور نہیں!

اب غالباً مولانا رومی اور علامہ اقبال کے استفسار کا جواب دیا جا سکتا ہے اور علامہ اقبال ہی کے الفاظ میں:

ارتباط حرف و معنی اختلاط جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

اسلوب کی مرصع سازی کا تجزیاتی مطالعہ:

اسلوبیاتی تنقید
(STYLISTIC CRITICISM)

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

آتش نے اس مشہور شعر میں نہ صرف اپنے شاعرانہ منصب پر روشنی ڈالی بلکہ شعر اور اسلوب (بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ تخلیق میں اسلوب سازی) کے بارے میں ایک تنقیدی تصور بھی پیش کیا' ایسا تصور جو جدید ترین تنقیدی تصور —— اسلوبیاتی تنقید —— کا پیش رو محسوس ہوتا ہے۔ تخلیق اور اسلوب کا جو گہرا رابطہ ہے اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہ ہونی چاہئے کہ تخلیق کار اور قاری یا سامع اسلوب کی اہمیت بلکہ اس کے جادو کے ہمیشہ سے قائل رہے ہیں۔ شاعر چند موزوں الفاظ کی حسن ترتیب سے ایسی کیفیت پیدا کر دیتا ہے کہ معانی چھپھا اٹھتے ہیں یوں کہ —— میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے —— جیسا عالم ہو جاتا ہے۔ شعلہ بیان مقرر جو مجمع کو آتش فشاں بنا دیتا ہے تو یہ بھی الفاظ کی بنا پر ممکن ہوتا ہے۔ ہمارے شعراء نے جب کبھی بھی تعلی کی تو بالعموم الفاظ اور اسلوب ہی کے حوالہ سے کی' میر کا یہ کہنا:

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا
دیکھتے ہو نا بات کا اسلوب

یا غالب کا یہ دعوئی:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے

جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آئے

اسلوب پر ناز کے اشعار ہیں' جبکہ سیف الدین سیف کے بموجب:

سیف انداز بیاں بات بدل دیتا ہے

ورنہ دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں

ادھر مغرب میں بھی لفظ اور اس کے تخلیقی استعمال سے تخلیقی دلچسپی رکھنے والے اہل قلم' اہل نقد اور اہل شعر کی کمی نہیں رہی چنانچہ ایذرا پاؤنڈ نے جو "ہدایت نامہ شعراء" مرتب کیا اس میں لفظ کے استعمال کے ضمن میں ایسی ہدایت ملتی ہیں:

1- "نااہل لکھنے والا بے مصرف الفاظ کے استعمال سے پہچانا جاتا ہے۔"

2- "کسی تحریر کا تجزیہ کرتے وقت پڑھنے والے کا پہلا کام تو بس یہی ہے کہ ایسے الفاظ دیکھتا جائے جن کا اپنا کوئی مصرف نہیں ہوتا یعنی جو الفاظ تحریر کے مفہوم میں کوئی اضافہ نہیں کرتے یا جو پڑھنے والے کا ذہن تحریر کے اہم تر پہلوؤں سے ہٹا کر کم اہم پہلوؤں کی طرف لے جاتے ہیں۔"

3- "کسی لفظ یا ترکیب کے "بے مقصد" ہونے کا سوال محض گنتی کا مسئلہ نہیں ہے"

4- "اچھے لکھنے والے وہ ہیں جو زبان کی صلاحیتیں برقرار رکھیں یعنی واضح اور کھری زبان کو رواج دیں"

5- "مت استعمال کرو وہ لفظ جو ضرورت سے زائد ہے یا وہ اسم صفت جس سے کسی نئی بات کا انکشاف نہیں ہوتا۔"

("پاؤنڈ کی ہدایت نئے لکھنے والوں کو" از اعجاز احمد مطبوعہ "ادب لطیف" جوبلی نمبر 1963ء)

اس انداز کی مثالوں کی کمی نہیں ——— کہنے کا مطلب ہے کہ ہمارے شعراء نے ——— قدیم ہوں یا جدید ——— اسلوب کی اہمیت پر ہمیشہ سے زور دیا ہے۔ مشرق کے انتقادی مباحث اور تذکروں میں بھی اسلوب کے حوالے سے ہی شعر سراہا جاتا رہا ہے' یوں کہ شعری محاسن' اسلوب کے محاسن گنوانے کے مترادف تھے۔ اسلوب کی اساس لفظ بنتا ہے اور لفظ تشبیہ' استعارہ' تلمیح' تمثال وغیرہ کی صورت میں اپنا محل استعمال متعین کراتا ہے۔ صنائع بدائع سے وابستہ مباحث دراصل لفظ شناسی کی مختلف صورتوں کے

مطالعے ہی تو ہیں۔ اسی لئے لفظ کا مطالعہ شعری مطالعہ کے مسلمات میں شامل رہا ہے۔

جب تک کلاسیکی انداز سخن اور اس کی تحسین کے لئے مشرقی انداز نقد مروج رہا' لفظ اور اسلوب کا مطالعہ بھی غزل یا دیگر مروج اصناف سخن سے وابستہ مخصوص فنی تقاضوں کی روشنی میں ہوتا رہا مگر انگریزی راج میں "پیروئی مغربی" کے نتیجہ میں تصورات نو کا درباز ہوا تو مطالعہ سخن میں اسلوب سازی کے اساسی کردار کی اہمیت کم ہو گئی اور اس کی جگہ خیالات' اخلاقی تصورات اور سماجی معیاروں کو زیادہ اہم قرار دیا گیا۔ مولانا حالی نے "مقدمہ شعروشاعری" (1893ء) میں انگریز ناقدین اور مغربی دانشوروں کے خیالات پر مبنی جو تصور نقد مدون کیا اس میں اسلوب پر خیال کو مقدم قرار دیتے ہوئے' عصری شعور کی ہم نوائی میں' تخلیقات کے افادہ کو اصلاحی اور اخلاقی تقاضوں سے مشروط کر دیا گیا۔ ترقی پسند ادب کی تحریک (آغاز 1936ء) نے مارکسی انداز نظر کی پیروی میں ادب سے جمالیاتی تقاضے منفی کر کے اسلوب پر مواد کو فوقیت دیتے ہوئے براہ راست ابلاغ پر زور دیا۔ اس ضمن میں اتنا غلو برتا گیا کہ دو ٹوک ابلاغ میں رکاوٹ بننے کی وجہ سے شعر میں استعارہ اور علامت کا استعمال ناپسندیدہ سمجھا جانے لگا (میرا جی اور راشد اسی لئے مطعون رہے) آنے والی نصف صدی میں ترقی پسند ناقدین کا غلغلہ رہا چنانچہ وہ اور ان سے متاثر ناقدین کی آراء کے باعث کبھی کبھی تو یوں محسوس ہوتا گویا مملکت شعر سے اسلوب جلاوطن کر دیا گیا ہو لیکن جدید ترین تنقیدی تصورات —— ساختیات اور اسلوبیات —— نے تخلیق میں زبان اسلوب اور لفظ کے رشتہ کو جس طرح سے اجاگر کیا اس سے اب یوں محسوس ہو رہا ہے گویا "پردیسی" گھر واپس آ گیا ہو لیکن اتنی دیر تک جو دوری رہی تو اس کے باعث شاعری کی محبوبہ بچھڑے محبوب کو پہچاننے میں خاصی دقت محسوس کر رہی ہے۔ بطور ایک تصور نقد اسلوبیات کی ابھی بالی عمریا ہے نہ صرف ہمارے ہاں ہی بلکہ خود مغرب میں بھی اس کی عمر بمشکل تین چار دہائیاں بنتی ہے۔

تصورات کی طویل تاریخ کے تناظر میں یہ عرصہ اتنا قلیل ہے کہ اس میں تو اساسی مسائل اور بنیادی مباحث بھی طے نہیں ہو پاتے چہ جائیکہ جزئیات' باریکیوں اور لطافتوں کی توضیح کی جا سکتی۔

بعض اوقات ساختیات اور اسلوبیات کو خلط ملط کر دیا جاتا ہے' شاید اس لئے کہ

دونوں کی اساس زبان کے مطالعہ پر استوار ہے مگر مطالعہ زبان کے اشتراک کے باوجود دونوں میں بعض امور کے لحاظ سے اساسی فرق ہے۔ ساختیات میں تخلیق کی صورت پذیری میں زبان کے اساسی سانچہ کا تجزیہ کیا جاتا ہے جبکہ اسلوبیات میں جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے ـــــ اسلوب کے عناصر ترکیبی اور اس کی بھی بنیاد بننے والی اصوات کے تجزیاتی مطالعہ پر زور دیا جاتا ہے اور اسی بنا پر اسلوبیاتی تنقید مشرق کے روایتی مطالعہ اسلوب سے منفرد قرار پاتی ہے کہ اس میں علم بیان' صنائع اور بدائع کے بر عکس لفظ کی تشکیل کرنے والے صوتی عناصر کی تحلیل کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ اسلوبیات میں تشبیہ' استعارہ اور صنعتوں سے متعلق اصطلاحات کے بر عکس صوتیات (Phonetics) کی معروف اصطلاحات کا سکہ چلتا ہے جیسے مصوتہ (Vowel) مصمتہ (Consonant) دوہرا مصوتہ (Diphthong) انفی مصمتہ (Nasal Consonant) انفیا مصوتہ (Nasalized Wowel) ھکاری آواز (Aspirated Sound ـــــ دو چشمی ھ والی آوازیں جیسے بھ' بھ' تھ' ٹھ' جھ وغیرہ) کوزی آواز (Retroflex Sound) (جیسے ٹ' ڈ' ڑ وغیرہ) صفیری آوازیں (Fricative Sounds جیسے س' ش' ز وغیرہ) ـــــ یہ صرف چند معروف اصطلاحات ہیں بطور نمونہ کلام ـــــ ورنہ اسلوبیات میں تمام صوتیات شامل ہو جاتی ہے۔ اسلوبیات میں کچھ کام کرنے کے لئے لسانیات کے جدید تصورات سے واقفیت کے ساتھ ساتھ صوتیات کے علم سے آگہی بھی لازم ہے۔ اب ظاہر ہے کہ ہر ناقد کے لئے اس نوع کی ٹیکنیکل معلومات کا حصول ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے' صوتیات کا مطالعہ اور پھر تخلیقات پر اس کا عملی اطلاق بذات خود خصوصی لسانی تربیت کا متقاضی ہے۔

بھارت کے بر عکس ہماری جامعات میں لسانیات اور صوتیات ایم اے اردو کے نصاب کا حصہ نہیں اس لئے ہمارے ادب کے اساتذہ میں امتحان پاس کرنے کے لئے 33 فی صد نمبروں کی قابلیت جتنا لسانی مطالعہ بھی نہیں ملتا ـــــ یہ ابتدائی مطالعہ ہی مزید مطالعہ کی اساس فراہم کرتا ہے اسی لئے ہمارے ہاں ایک بھی اسلوبیاتی نقاد نہیں اور یہی وجہ ہے کہ پاکستان میں اسلوبیات کا ساختیات جتنا چرچا بھی نہیں ملتا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ساختیات کو "صریر" (کراچی مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی) اور "دریافت" (کراچی مدیر

قمر جمیل) جیسے جراید کی خصوصی سرپرستی حاصل ہے اس لئے اس کا مسلسل چرچا ہوتا رہتا ہے مگر اسلوبیات اس نوع کی مستقل سرپرستی سے محروم رہی، سو پاکستان میں اسلوبیاتی تنقید کسی تحریک کی صورت اختیار نہ کر سکی۔ تحریک کیا اسے تو معاصر تنقید میں مستقل رجحان یا قوی میلان بھی نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تاہم کبھی کبھی اس سلسلہ میں کوئی اچھا یا معلوماتی مضمون دیکھنے کو مل جاتا ہے جیسے قاضی قیصرالاسلام کا "اسلوبیات ——— ایک وضاحت" (مشمولہ : پاکستانی ادب، حصہ نثر 1993ء مرتبین ڈاکٹر سلیم اختر / مسعود اشعر) جن کے بموجب "ادبی مطالعہ کے دوران اسلوبیات (Stylistics) ایک درجہ بلند حیثیت کی حامل چیز ہے جس کے تحت مختلف تقسیمی معیارات (Taonomic Criteria) کی بنیاد پر متن کی مختلف درجہ بندیاں کی جاتی ہیں اور یہ درجہ بندیاں عموماً لسانی / صوری، فاضل لسانی / یا پھر دیگر صورت احوال کے تحت معرض وجود میں آتی ہیں" (ص 87)

اسلوبیاتی تنقید کے ضمن میں جو بھی کام ہوا وہ بھارت ہی میں ہوا اور وہاں بھی صرف ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ اور ڈاکٹر مغنی تبسم ہی کے اسماء اب تک نمایاں ہو سکے ہیں۔

ادب کے مطالعہ اور تخلیق کی تحسین میں اسلوب کو ہمیشہ سے ہی اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ اسلوب کے لئے انگریزی اصطلاح Style لاطینی کے لفظ "Stilus" سے ماخوذ ہے جس سے مراد تیز دھار والا وہ "قلم" ہے جس سے لاکھ کی تختیوں پر تحریر کے نشانات کھودے / بنائے جاتے تھے۔ اس کام میں مہارت رکھنے والا "Stylist" کہلاتا تھا اور آج بھی اسلوب سے وابستہ تصورات کا تنوع اس کے اساسی مفہوم سے بیگانہ نہیں ہے۔ انگریزی اور اردو (بلکہ شاید ہر زبان ہی میں) اسلوب کے حوالہ سے بہت کچھ کہا گیا اس کے بارے میں کی گئی فلسفیانہ توجیہات، اس سے وابستہ نفسیاتی تلازموں کی تحلیل اور اس کی اساس مہیا کرنے والے لسانیاتی کوائف پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس لئے ان دلچسپ مگر نزاعی مباحث میں الجھے بغیر اسلوب کی سادہ ترین تعریف یہی کی جا سکتی ہے کہ اسلوب انداز نگارش ہے اور ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است کے مصداق، تخلیق کاروں کے لسانی شعور کی مناسبت سے اس میں تنوع اور بو قلمونی ملتی ہے۔ اسلوب ٹھوس، جامد، قطعی، غیر متحرک اور تغیر نا آشنا نہیں ہوتا۔ اسلوب تخلیق کار کی شخصیت کے

نفسی محرکات کے ساتھ ساتھ موضوع کے تقاضوں اور تخلیق سے متعلق جمالیاتی معیاروں کی مناسبت سے چولا بلکہ اس چولے کا بھی رنگ بدلتا رہتا ہے۔ اسی لئے غزل اور قصیدہ یا مثنوی کے اسلوب میں فرق نظر آتا ہے۔

اسلوب کی اساس الفاظ بنتے ہیں' الفاظ مرکب ہیں حروف کے اور حروف دوران تکلم آلات صوت کی مختلف آوازوں کے لئے بصری علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یوں دیکھیں تو حروف کی مختلف صورتیں اور ان کے تال میل سے معرض وجود میں آنے والے ہزاروں لاکھوں الفاظ ہوا کا نقار خانہ قرار پاتے ہیں' اسی لئے اسلوبیاتی تنقید میں صوتیات کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے' صوت حرف کی اساس ہے اور حرف زبان کی بنیادی اکائی' اس بنا پر اسلوبیات کا رشتہ لسانیات سے بھی استوار ہو جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان معنوں میں غیر شخصی' خارجی اور معروضی ہے کہ تاثراتی کی مانند اس میں بھی مطالعہ تخلیق کے دوران داخلی احساسات' موضوعی کیفیات اور نجی تاثرات پر انحصار نہیں کیا جاتا بلکہ کسی سائنس دان جیسی غیر جانبداری سے تخلیق کے اسلوب کی اساس بننے والے تشکیلی عناصر کا تجزیہ و تحلیل کی جاتی ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں ''شعروزبان'' میں رقم طراز ہیں:

''لسانیاتی مطالعہ شعر دراصل شعریات کا جدید ہیتی نقطہ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ اس لئے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطہ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات' تشکیلات' صرف و نحو اور معنیات کی پر پیچ وادی سے گزرتا ہوا اسلوبیات پر ختم ہو جاتا ہے'' (ص:14)

لسانیات سے مشترک دلچسپی کی وجہ سے بعض اوقات لسانیات اور اسلوبیات کی حدیں آپس میں ملتی محسوس ہوتی ہیں (اسی لئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسے ناقد نے دونوں اسالیب نقد میں کام کیا ہے) لیکن اس کے باوجود ان دونوں تصورات میں ایسے اختلافات بھی پائے جاتے ہیں جن کی بنا پر انہیں ایک دوسرے کا مترادف نہیں قرار دیا جا سکتا

ساختیات میں کسی تخلیق کی زبان کے اساسی سانچہ کے سراغ میں مطالعہ کی حدود میں خاصی وسعت پائی جاتی ہے اتنی کہ اساطیر تک بھی اس میں شامل ہو جاتی ہے جبکہ اسلوبیات لفظ کی تشکیل کرنے والے حروف کی آوازوں سے بنیادی سروکار رکھتی ہے۔ اس میں اسلوب کا مطالعہ مقصود بالذات ہوتا ہے دیگر اسالیب نقد کی مانند اضافی نہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں اس رائے کا اظہار کیا ہے:

"نظریہ اسلوبیات اور نظریہ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں لیکن دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے' اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات' ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے جبکہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی' ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معرض وجود میں آتی ہے کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے --- اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعہ زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے" (ص: 15-13)

پروفیسر مسعود حسین خاں نے "زبان اسلوب اور اسلوبیات" کے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ "جدید لسانیات کا ادب پر اطلاق پہلی بار اس صدی کے پانچویں دہے سے شروع ہوا ہے جب ہوم فیلڈ نے اس علم کو سائنس کا مرتبہ دے دیا" (ص: 7) اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ اسلوبیات کی مغرب میں بھی عمر کوئی اتنی زیادہ نہیں ہے۔ پانچویں اور چھٹی دہائی میں اس کے بارے میں پیش رو تحریریں سامنے آئیں۔ امریکہ اور بعض مغربی ممالک کی جامعات میں اسلوبیات اور اس سے متعلقہ موضوعات و مسائل پر سیمینار منعقد کرائے گئے اور کتابیں مرتب کی گئیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب (حوالہ سابق ص:

28 - 27) اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کی کتاب "زبان اسلوب اور اسلوبیات"
میں (ص: 28-23) اہم کتب اور مقالات کی تفصیل درج ہے۔

جہاں تک معاصر تنقید میں اسلوبیاتی رویہ کے فروغ کا تعلق ہے تو
پاکستان میں بوجوہ یہ عنقا ہے لہٰذا جو کام بھی ہوا وہ بھارت ہی میں ہوا۔ اس
ضمن میں ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کے بموجب "جدید ہیئتی اور توضیحی نقطہ نظر
سے اردو زبان کے مطالعے کی ابتدا 1954ء میں پونا میں لسانیات کے سمر
اسکولوں کے آغاز سے ہوتی ہے۔ اردو والوں کو جدید لسانیات اور لسانیاتی
تجزیے کے توضیحی طریق کار سے روشناس کرانے میں پونا کے سمر اسکولوں کو
نظرانداز نہیں کیا جا سکتا" ("زبان اسلوب اور اسلوبیات" ص: 29)

بالفاظ دیگر مغرب اور بھارت میں اسلوبیات سے تقریباً ایک ہی وقت میں علمی دلچسپی کا آغاز ہوتا ہے۔ جب بعض جامعات میں اسلوبیات کو بطور نصاب بھی پڑھایا جانے لگا تو لسانیات سے دلچسپی رکھنے والے اساتذہ اور ان کے زیر اثر طلبہ کا اس کی طرف متوجہ ہونا لازم تھا۔ ہرچند نصابی ضروریات کے تحت کیا گیا علمی، تحقیقی اور تنقیدی کام کوئی ایسا قابل فخر نہیں ہوتا مگر اسلوبیات کے ابتدائی تعارف کے ضمن میں جامعات کے کردار سے صرف نظر بھی ممکن نہیں۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں اولین اور پیش رو کی حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے 1968ء میں بطور صدر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ایم اے لسانیات کے نصاب میں "لسانیاتی اسلوبیات" بطور مضمون شامل کرائی۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ ان ہی کے شاگرد ہیں۔ ڈاکٹر مغنی تبسم نے "فانی بدایونی: حیات شخصیت اور شاعری" میں فانی کے شاعرانہ اسلوب کا تجزیاتی مطالعہ اسلوبیات کی روشنی میں کیا، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کی "زبان اسلوب اور اسلوبیات" کے ابواب سے ہی اسلوبیات میں ان کی دلچسپیوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے: ادبی مطالعہ و تنقید اور لسانیات ـــــ شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ ـــــ رشید احمد صدیقی کا اسلوب ـــــ اختر انصاری کی طویل نظم: "وقت کی بانہوں میں" (ایک اسلوبیاتی مطالعہ) ـــــ فیض کی شعری اسلوبیات ـــــ اسلوبیات ـــــ اسلوب ـــــ اس ضمن میں ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کی ایک اور کتاب "اردو کی لسانی تشکیل" کا نام بھی

لیا جا سکتا ہے۔

جہاں تک خود پروفیسر مسعود حسین خاں کی اسلوبیاتی تنقید کا تعلق ہے تو "شعر و زبان" اور "اقبال کی نظری و عملی شعریات" ان دو کتابوں کے ساتھ ساتھ ان کے یہ مقالات بھی خصوصی توجہ چاہتے ہیں "مطالعہ شعر: صوتیاتی نقطہ نظر سے" ـــــ "غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت" اور "کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ"

"اقبال کی نظری و عملی شعریات" اگرچہ مختصر کتاب ہے مگر اسلوبیاتی انداز نقد کی عملی مثال کے لحاظ سے خاصی دلچسپ ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خاں نے علامہ اقبال کی اس غزل کا اسلوبیاتی تجزیہ یوں کیا:

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

"سات' اشعار کی اس مختصر سی غزل میں "ق" تیرہ بار آیا ہے اور چونکہ خاتمہ پر زیادہ تر ہے اس لئے اہل زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے اقبال کے تلفظ میں (تکلمی اور سماعی دونوں لحاظ سے) تو یہ "ک" کی شکل میں نمودار ہوتی ہوگی' "ق" کی تیرہ تعداد میں "ک" کی انیس تعداد کو جمع کر لیجئے تو "ک" کی تکرار اس غزل میں 32 بار ہو جاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصوتہ "ک" اس غزل کی کلیدی آوازوں میں ایک اہم آواز ہے۔ "ک" ایک غشائی (Vecar) مندہنہ (بندشی) آواز ہے۔ قافیہ کے "ق" کو اگر "ک" پڑھا جائے تو اس کی ثقالت بھی دور ہو جاتی ہے' کہہ سکتے ہیں کہ صوتی لحاظ سے قافیہ تنگ نہیں ہوتا" (ص:78)

اس کتاب کا مفصل مطالعہ راقم کی کتاب "اقبال کی فکری میراث" میں شامل ہے' ـــــ تقابل کے لئے ڈاکٹر گوپی چند کے مفصل مقالہ "اسلوبیات اقبال" (مشمولہ: "ادبی تنقید اور اسلوبیات") کا مطالعہ نہ صرف سود مند ثابت ہو سکتا ہے بلکہ اسلوبیاتی تنقید کی "صوتی تحلیل" کو سمجھنے میں بھی مدد مل سکتی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ معاصر تنقید میں "کلرفل پرسنیلٹی" کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تحریر و تقریر پر یکساں مہارت رکھنے والے ڈاکٹر نارنگ بیک وقت اردو اور فارسی کے

کلاسیکی ادب' جدید ترین تخلیقی رویوں اور مغرب کی فکری تحریکوں سے آشنائی رکھتے ہیں۔ ساختیات اور اسلوبیات کے فروغ میں ان کی خدمات کا اعتراف ہر سطح پر کیا جا رہا ہے۔ یہ بھارت کی ان چند علمی شخصیات میں سے ہیں جو پاکستان میں بھی یکساں مقبول ہیں۔ "ادبی تنقید اور اسلوبیات" (یہ کتاب پاکستان میں بھی چھپ چکی ہے' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور 1995ء) میں اسلوبیات کی نظریاتی توضیح (مقالہ: ادبی تنقید اور اسلوبیات) کے ساتھ ساتھ ان مقالات میں اس تصور کی اطلاقی مثالیں ملتی ہیں ——— اسلوبیات میر ——— اسلوبیات انیس ——— اسلوبیات اقبال ——— فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام ——— عالی جی کے من کی آگ ——— شہریار: نئی شاعری اور اسم اعظم ——— بانی: نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر ——— ساقی فاروقی: زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے ——— افتخار عارف: شہر مثال کا درد مند شاعر ——— نثری نظم کی شناخت ——— خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت ——— ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بطور اسلوبیاتی نقاد میر' اقبال' انیس اور ذاکر حسین کے جو مطالعات کئے وہ اب معتبر حوالہ قرار پاتے ہیں۔ "اسلوبیات میر" سے ان کے انداز نقد کی ایک مثال پیش ہے:

> "زبان میر کے صوتیاتی امتیاز کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی ہکار اور معکوسی آوازیں گھل مل گئی ہیں ——— سید عبداللہ میریات کے واحد نقاد ہیں جن کی نظر میر کی صوتیات تک گئی ہے۔ انہوں نے تکرار حروف سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میر کاف اور گاف سے غیر معمولی دلچسپی رکھتے ہیں۔ بعض بعض غزلوں کے الفاظ تو انہی دونوں حروف سے بھرے پڑے ہیں --- بات صرف ک گ کی نہیں' یہی حال بھ بہ تھ دھ وغیرہ اور ٹ ڈ ڑ اور ٹھ ڈھ اور ڑھ کا بھی ہے اور یہی وہ روپ ہے جو صفیری اور بندشی آوازوں کے ساتھ مل کر اردو کے اردو پن یا اردو کے پورے صوتیاتی امکانات کو اجاگر کرتے ہیں"
>
> (ص: 82:80)

میر کا ذکر ہوا ہے تو ضمیر علی بدایونی "میر تقی میر اور رولاں بارت عالم کثرت میں"

(مشمولہ: پاکستانی ادب حصہ نثر: 1994ء) میں اسلوبیاتی اسلوب میں میر تقی میر کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

"ساسیر کے نزدیک زبان سے باہر صرف شور ہے اور رولاں بارت کہتا ہے کہ متن میں شور کے علاوہ کچھ نہیں اور میر تقی میر کہتے ہیں:

جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

میر کے نزدیک بھی شور متن کے اندر موجود ہے جسے وہ دیوان کا نام دیتا ہے" (ص:120)

اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی کی "شعر شور انگیز" کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

بطور نقاد ڈاکٹر نارنگ کی دلچسپیوں کا دائرہ وسیع بھی ہے اور پر تنوع بھی، جدید فکشن پر ان کے مقالات بالخصوص "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" اور بعض شاعروں (مثال: نظیر اکبر آبادی، جوش، فراق) کے مطالعات کے ساتھ ساتھ "کربل کتھا کا لسانی مطالعہ" اور "سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ" بھی قابل توجہ ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اب اس مقام پر پہنچ چکے ہیں جہاں ان کے بارے میں مقالات قلم بند کئے جا رہے ہیں اس ضمن میں "الفاظ" (علی گڑھ، جنوری، اپریل 1987ء) کا نارنگ نمبر بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جس میں گیان چند جین، شمس الرحمٰن فاروقی، مغنی تبسم، فضیل جعفری کے ان کے فن نقد پر مقالات، امام مرتضیٰ نقوی کا مضمون، مجتبیٰ حسین کا خاکہ اور مسعود منور کا لیا ہوا انٹرویو شامل ہیں۔ اس انٹرویو میں ڈاکٹر نارنگ نے نقاد کے منصب کے بارے میں یہ دلچسپ بات کہی:

"نقاد سچائی کے دفاعی مورچے کا نمائندہ ہوتا ہے، تاہم میں اس میں اتنا ضرور اضافہ کروں گا کہ نقاد محض سچائی کا نہیں بلکہ ادبی یا شعری سچائی کے مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے۔ بحیثیت نقاد میرے پاس ایسا کوئی پیمانہ نہیں (سوائے الفاظ کے) جس کے ذریعے میں ناپ سکوں کہ شاعر یا فکشن نویس زندگی کے کن اسرار و رموز سے آشنا ہوا، قیمتی تجربہ وہی ہے جو بطور ادب کے

متشکل ہوا۔ کوئی اعلیٰ سچائی یا کوئی گہرا فکری تجربہ ناپختہ اظہار کے وسیلے سے
زندہ نہیں رہ سکتا ــــ نقاد چونکہ بقول خاکسار کے "ادبی سچائی" کے دفاعی
مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے اس لئے اس کا پہلا ضابطہ اظہاری پیکر کو پرکھنے کا
ہے کیونکہ فکری سانچہ اظہاری پیکر سے الگ ہرگز ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتا"
یہ خالص اسلوبیاتی سوچ ہے!

جہاں تک اسلوبیات کی مجموعی قدروقیمت کا تعلق ہے تو سال سپورٹا (Sol Saporta) نے اپنے مقالہ "Style in Language" میں "اسلوبیاتی طریق کار کی حدیں" کچھ یوں متعین کی ہیں (1) "شاعری پر لسانیاتی تجزیہ کا اطلاق اس وقت ممکن ہے جب ہم یہ فرض کریں کہ شاعری ایک طرح کی زبان ہے اور ہر اس چیز کو نظرانداز کردیں جو اس کے علاوہ بھی شاعری میں ہو (2)، نحوی بیانات یعنی وہ بیانات جن کے ذریعہ الفاظ جملوں میں تقسیم ہوتے ہیں معنیاتی بیانات سے پہلے مطالعے میں آئیں گے۔ اس کی وجہ اور کچھ نہ ہو لیکن یہ تو ہے کہ ان بیانات کے مطالعے میں بڑی حد تک صحت اور قطعیت ممکن ہے (3) اسلوبیات کسی نہ کسی طرح لسانیات کے تابع ہوتی ہے کیونکہ قواعد اور قاعدوں کے حوالے کے بغیر اسلوب کی واضح تعریف ممکن نہیں لیکن یہاں قواعدی تجزیے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ (زبان کے بیوہار کے بارے میں) پیش گوئیاں ممکن ہو سکیں، اسلوبیاتی تجزیئے کا مقصد پہلے تو طبقہ بندی (Classification) ہوتا ہے پھر کچھ اور (4) ہر تحریر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ کسی معیار معمولہ (Norm) سے دو طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے اپنی جگہ پر آزاد ہیں، یعنی یہ ممکن ہے کہ ان میں سے ایک موجود ہو اور دوسرا نہ ہو یا دونوں ہی موجود ہوں۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے (زبان اور قواعد کے) بعض قیود کو رد اور بعض نئے قیود کو اختیار کرنے کا کام کرتے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ اسلوبیاتی تجزیئے کا طریق کار کئی معنوں میں محدود ہو گا اور بہت سی قائم شدہ اصطلاحوں کی از سر نو تعریف کا بھی متقاضی ہو گا مثلاً (اس تجزیئے میں) نظم کے معنی کے بارے میں کئی سوالات تشنہ رہ جائیں گے بلکہ اٹھائے ہی نہ جائیں گے۔ ذاتی علامتیں، طنزو مزاح وغیرہ اس تجزیے کی مدد سے اس وقت تک دریافت نہیں ہو سکتے

جب تک لسانی شواہد کے علاوہ اور طرح کے شواہد کا سہارا نہ لیا جائے۔ تحریف (Parody) کا تجزیہ بھی کئی شکلوں کا حامل ہو گا کیونکہ تحریف کے اسلوب کا ہر بیان اس وقت تک نامکمل محسوس ہو گا جب تک اس تحریر کا حوالہ نہ موجود ہو جس کی تحریف کی گئی ہے لیکن ہم اس کی توقع کر سکتے ہیں کہ اس طریق کار کی مدد سے بعض اصطلاحوں مثلاً اصناف ادب کی کار آمد تعریفیں بر آمد ہو سکیں گی۔ یعنی مختلف انحرافات کی بنیاد پر تیار کردہ نوعیات (Typology) سے ہم ایسے لفظی جھرمٹوں کو دریافت کر سکیں گے جو سانیٹ رزمیہ وغیرہ قسم کے تصورات سے مطابقت رکھتے ہوں' لیکن دوسری طرف یہ بھی ہے کہ یہ بات بالکل واضح نہیں کہ اس طریق کار کی مدد سے مختلف زبانوں کے درمیان تقابل کس طرح ہو سکے گا یا وہ معیار کون سے ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں یہ کہہ سکیں کہ کسی دو زبانوں میں (مثلاً) رزمیہ موجود ہے۔ چاہے وہ اپنی اس انتہائی شکل ہی میں کیوں نہ ہو کہ ایک زبان میں تو رزمیہ طبع زاد ہو اور دوسری میں اس طبع زاد رزمیہ کا ترجمہ ہو" (بحوالہ "شب خون" الہ آباد جون' اگست 1982ء)

معاصر اسالیب نقد اور دیگر تنقیدی دبستانوں میں اسلوبیاتی تنقید کی اہمیت کس طرح سے متعین کی جا سکتی ہے؟

گذشتہ صفحات میں اسلوبیات کی مجمل طور پر جو خصوصیات بیان کی گئیں ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اپنے تنقیدی مقاصد اور طریق کار کے لحاظ سے یہ تمام معروف تنقیدی دبستانوں جیسے جمالیاتی' تاثراتی' نفسیاتی' عمرانی' مارکسی سے جداگانہ اور مختلف بلکہ بعض امور کے لحاظ سے تو برعکس بھی سمجھی جا سکتی ہے۔ اسلوبیاتی نقاد کو الفاظ کی اصوات سے اساسی دلچسپی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کو اسلوب کی مالا میں پرونے والے تخلیق کار کی تخلیقی شخصیت کی بنیاد بننے والے نفسی محرکات سے نفسیاتی نقاد کی مانند کوئی دلچسپی نہیں' اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب قائم بالذات ہے مارکسی ناقدین کی مانند حصول مقصد کا ذریعہ نہیں' اسلوبیاتی نقاد مطالعہ اسلوب میں جمالیاتی نقاد کی مانند جمالیاتی اقدار اور الفاظ سے کی فن کارانہ کاوشوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا' اسلوبیات میں اسلوب اور الفاظ کے تجزیہ و تحلیل میں نقاد' تخلیق سے پیدا ہونے والے اچھے برے دلکش حسین اور قبیح تاثرات سے تاثراتی نقاد کی مانند کسی طرح کی دلچسپی نہیں رکھتا۔ دلچسپی کجا وہ تو خود میں سائنس دان

جیسی غیر جانبداری بلکہ لا تعلقی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور نہ ہی تاریخی' عمرانی اور مارکسی نقادوں کی مانند اسلوبیاتی نقاد تخلیق کار پر اثر انداز ہونے والے تاریخی شعور' عمرانی عوامل اور اقتصادی صورت حال کو اہمیت دیتا ہے ـــــ بس یوں محسوس ہوتا ہے گویا اسلوبیاتی نقاد تخلیق کو اس کے تمام عوامل و محرکات سے جدا کر کے' اسے کسی ہوا بند بوتل میں بند کر کے' سائنس دان جیسی لاتعلقی سے الفاظ حروف اور ان کی آوازوں اور مخارج کا شمار کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ:

> "فن پارے کی تخلیق میں سب سے پہلے' اصوات کا وجود عمل میں آتا ہے پھر مختلف تنظیم و ترکیب اور نظم و ضبط کے ذریعہ یہ اصوات معنی کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔ اگر آوازیں ہی نہ ہوں تو معنیاتی عمل کہاں سے پیدا ہو گا۔" (حوالہ سابق ص: 465)

اسی لئے اب مغرب میں لفظ شماری اور صوت شماری کے لئے بعض اوقات کمپیوٹر سے بھی کام لیا جا رہا ہے۔ مجھے ڈر ہے کہ نطق و گوش سے یہ مبالغہ آمیز دلچسپی کہیں اسلوبیات کو ENT کا ذیلی شعبہ نہ بنا دے۔ ہمارے ہاں تنقید' انتقاد اور نقد جیسے الفاظ سے جس نوع کے تلازمات وابستہ ہیں اسلوبیاتی نقاد کا عمل ان میں سے بیشتر کی عملاً نفی کرتا ہے مثلاً اسے تخلیق کے حسن و قبح سے غرض نہیں' موضوع کا اچھا یا برا ہونا اس کے لئے بے معنی ہے' مواد کی پیشکش کا انداز اور ہیئت اس کے لئے اساسی اہمیت نہیں رکھتی' ادیب کی سیاسی' سماجی اور اخلاقی کمٹمنٹ سے اسے کوئی سروکار نہیں' تخلیق کار کے مقاصد احسن ہیں یا برعکس' تخلیق کا اثر دیرپا ہے یا عارضی۔ یہ اور اس نوع کے متعدد مسائل اور مباحث' جن سے معاصر تنقید میں ایک ہنگامہ برپا رہتا ہے ان سب سے اسلوبیاتی نقاد کو کسی طرح کی بھی دلچسپی نہیں' اسی لئے میرا تو اس کے لئے تنقید کی بجائے "تحلیل" کا لفظ استعمال کرنے کو جی چاہتا ہے کہ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> "اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں' جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں' اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے' ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہئے نہ کہ اسلوبیات سے --- اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل

نہیں ہے" (حوالہ سابق ص: 19)

جہاں تک اردو میں اب تک کے اسلوبیاتی مطالعات کا تعلق ہے تو چند مقالات کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر زیادہ تر شعرا ہی کا مطالعہ کیا گیا اور اس کی وجہ سمجھنی آسان ہے کہ شعر ہی میں اسلوب کا اصل حسن نمایاں اور لفظ کا جوہر صیقل ہوتا ہے۔ شاعر حسن انتخاب سے مصرع کی صورت میں الفاظ کی جو مالا پروتا ہے وہ اسلوبیاتی نقاد کے لئے باعث دلچسپی ہو سکتی ہے لیکن جہاں تک جدید فکشن یا قدیم داستانوں کا تعلق ہے تو اسلوبیاتی نقادوں کے لئے یہ ابھی تک بھاری پتھر ہی ثابت ہو رہی ہیں حالانکہ طلسم ہوشربا اور فسانہ عجائب میں الفاظ کا جو صنم خانہ بنایا گیا اسے اسلوبیاتی نقاد کے لئے باعث کشش ہونا چاہئے۔

اسلوبیات کے بارے میں اردو زبان کے سب سے بڑے اسلوب گر شاعر اقبال سے دریافت کیا تو جواب ملا:

الفاظ کے پیچوں میں الجھتے نہیں دانا
غواص کو مطلب ہے صدف سے کہ گہر سے

ساختیاتی تنقید
(STRUCTURAL CRITICISM)

اس مضمون کا آغاز اس اعتراف سے کیا جا رہا ہے کہ ساختیاتی تنقید کی اصطلاح اردو تنقید میں نووارد بلکہ اتنی اجنبی ہے کہ اس کے بارے میں ناقدین کی اکثریت ہنوز لاعلم ہے' حالانکہ اس اصطلاح سے وابستہ انداز نقد اور اس سے جنم لینے والے مباحث کا دائرہ محض امریکہ یا برطانیہ تک ہی محدود نہیں بلکہ فرانس اور روس حتیٰ کہ چیکوسلواکیہ تک پھیلا نظر آتا ہے۔ اتنے مقبول تصور نقد کے بارے میں معاصر ناقدین کی بے خبری تعجب خیز ہے۔ اس تعجب میں اس حقیقت کے پیش نظر اس بنا پر مزید اضافہ ہو جاتا ہے کہ ہماری تنقید کے بیشتر معروف تصورات' اصطلاحات' مباحث اور معایئر مغرب سے درآمدہ ہیں اور آج سے نہیں بلکہ درآمد کا یہ سلسلہ 1893ء ("مقدمہ شعروشاعری" کا سال اشاعت) سے جاری ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمومی تنقیدی تصورات کے ساتھ ساتھ مارکسیت' نفسیات' وجودیت' اساطیر' علم الانسان اور دیگر عمرانی علوم سے استفادہ کا رجحان بھی قوی تر نظر آتا ہے۔ الغرض ہماری تنقید کی ساری بہار مغرب کی مرہون منت ہے لیکن تعجب ہے کہ ساختیاتی تنقید کے بارے میں کسی نقاد نے ایک لفظ بھی نہ لکھا حالانکہ مغرب کا گہرا مطالعہ کرنے والے ناقدین کی یہاں کبھی کمی نہیں رہی ہے۔ یہ بھی ہماری تنقیدی روایات کے عین مطابق ہی ہے کہ 1975ء میں ایک امریکی خاتون لینڈا ونٹنک (Linda Wentink) نے انور سجاد کے افسانہ "خوشبوؤں کا باغ" کا (مطبوعہ: فنون) ساختیاتی تنقید کی روشنی میں مطالعہ کرکے اس موضوع پر ایک مقالہ لکھا۔

لینڈا کے مضمون کی اشاعت کے بعد مجھ میں تجسس پیدا ہوا اور اس موضوع پر مختلف کتابوں کا مطالعہ شروع کیا اور یہ مضمون (مطبوعہ: فنون 1978ء) اس جستجو کا ثمر ہے میری ناقص اور محدود معلومات کے مطابق ساختیاتی تنقید پر اردو میں یہ پہلا مقالہ ہے جس میں عملی تنقید کے نمونے پیش کرنے کے برعکس اس کے اصولوں کی وضاحت کے ساتھ ساتھ مغرب میں اس کی مختصر تاریخ بھی بیان کر دی گئی ہے۔ مجھے توقع ہے کہ یہ مضمون معاصر ناقدین میں دلچسپی پیدا کر کے اس ضمن میں مزید جستجو اور کاوش کا باعث بن سکے گا۔

جہاں تک خود ساختیت (Structuralism) کی اصطلاح کا تعلق ہے یہ محض تنقید سے مخصوص نہیں بلکہ سرے سے یہ تنقید کی اصطلاح ہی نہیں بلکہ مستعار ہے۔ ساختیت جدید عمرانی علوم اور علم الانسان کی ایک اہم اور مقبول اصطلاح ہے یہی نہیں بلکہ فرانس میں کلاڈلیوی سٹراس (Claud Levi - Strauss) جیسے ماہرین اسے اساطیر کے تجزیاتی مطالعہ میں استعمال کرتے رہے ہیں جبکہ بعض ماہرین لسانیات نے اس کی روشنی میں زبان کے تشکیلی عناصر اور لسانی کارکردگی کا جائزہ لیا۔ اگرچہ تنقید میں اس اصطلاح کی عمر نسبتاً کم ہے لیکن روسی ہیئت پسندوں (Formalists) کے ساتھ متعلق ہو جانے کی بنا پر ساختیات سے منسلک تصورات کی عمر موجودہ صدی جتنی قرار پاتی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں ثبوتیت (Positvism) کی صورت میں جو انداز نقد مروج تھا فرانس میں تین (Taine) اور روس میں پیلخنوف (Pelekhanov) کا انتقاد اس کی نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ادبی تجزیہ کی اساس ادب کے متن پر استوار ہوتی تھی اور ناقدین کے پیش نگاہ خارجی عوامل ہوتے تھے۔ ان کے بموجب یہ خارجی عوامل ادب پارے کے مخصوص طرز احساس کا تعین کرتے تھے اور ان ہی کی روشنی میں ادب پارہ کی تشریح و تفہیم ممکن تھی۔ باالفاظ دیگر ادب کو محض عمرانی صورت حال کا ترجمان سمجھا جاتا اور یوں ادب پارہ مصنف کی زندگی یا اس کے عصر کا آئینہ قرار پایا۔ اس انداز نظر کے مطابق ادبی تخلیق آزاد اور خود کار ذہنی وقوعہ ہونے کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کا ثمر تھی چنانچہ ادب پاروں کو چھوڑ کر تاریخی اور سماجی حالات کی چھان بین شروع کر دی گئی اور ان ہی کی روشنی میں ادب کا تجزیاتی مطالعہ کیا

جانے لگا۔ اس انداز نقد نے ادب اور مطالعہ ادب کو نسل' سماجی ماحول' طبقاتی حیثیت اور مصنف کی سوانح عمری کے خانوں میں منقسم کر دیا' جب انتہا پسندی اور غلو نے اس انداز نظر کے نقائص کو اجاگر کر دیا تو ان کے رد عمل نے دو صورتوں میں اظہار پایا۔ روس میں ہیئت پسندوں کا ساختیاتی تجزیاتی مطالعہ اور پراگ کا لسانیاتی حلقہ (Prague's Lingustic Circle) روس میں ہیئت پسندوں کے دبستان کا 1913ء اور 1930ء کے درمیان خوب چرچا رہا۔ حتیٰ کہ سٹالن نے سرکاری طور پر اس انداز نقد کو ممنوع قرار دے دیا کہ یہ "بورژوا تصوریت" ہے۔

("Sociology of Literature" by Diana T. Laurenson and Alan **Swingewood.)**

روسی ہیئت پسندوں میں شکلووسکی (Shklovsky) ٹوماچوسکی (Tomashevsky)' ا ئخن بام (Eichenbaum) اور رومن جیکب سن (Roman Jacobson) بہت مشہور رہے ہیں۔ ہیئت پسند ناقدین میں شکلووسکی سب سے اہم تھا۔ اس کی تحریروں میں اس انداز نقد کے اساسی اصول ہی نہیں ملتے بلکہ ان کی بہترین تشریح بھی ملتی ہے چنانچہ اس کا ایک مقالہ بعنوان "Art As Advice" (مطبوعہ 1914ء) اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ کئی اہم ہیئت پسندانہ رجحانات کی تشریح و توضیح کی گئی تھی۔ شکلووسکی نے اس تصور کو مسترد کر دیا کہ شاعری میں امیجز یا علامات اساسی کردار ادا کرتی ہیں۔ اس کے بموجب یہ تو "الفاظ اور ان سے متعلقہ مواد کی ترتیب و تحلیل کے نت نئے طریقے" ہیں جو شاعری کی اساس استوار کرتے ہیں۔

("Theories of literature in 20th century" by D.W Fokkema and Florudkunne Ibsch)

اس ضمن میں "Theories of Literature in Twentieth Century" کے مولفین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

"روسی ہیئت پسند ادب پارے کے متن کو "غارت" کرنے کے خواہشمند نہ تھے' نہ ہی وہ ادب پارے کی کسی کمتر روپ میں بازیافت کے خواہاں تھے۔ وہ تو صرف ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے بارے میں دانش

مندانہ انداز میں گفتگو کرنے کے متمنی تھے۔ چنانچہ انہوں نے ادب پارے کے وظائف (Functions) کا تصور دے کر تجزیہ اور ادب پارے کے انفرادی متن میں پائے جانے والے بعد کو دور کر دیا۔ وہ صرف اس امر کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے کہ ادب پارے کے متن میں مخصوص تعمیراتی اصول یا بناوٹ کے طریقہ کار کیا گیا ہیں اور یہ متن کو کیسے ایک مربوط کل کی صورت میں ڈھال دیتے ہیں۔ اس تلاش میں وہ پہلے ادب پارہ کے نظام تک آئے اور پھر بالاخر ساخت کے تصور تک آ پہنچے۔"

ادب کے تشکیلی عناصر کا مطالعہ ہو یا اس کے داخلی نظام یا اس کی ساخت کا ــــــ ان سب کا ادب پارہ کی زبان سے گہرا تعلق ہے اسی لیے روسی ہیئت پسندوں یا ان سے متاثرین نے زبان کے مطالعہ کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں ملنے والے لسانی نظام کی تحلیلی تشریح پر بے حد زور دیا۔ ان کے بموجب ادبی تخلیقات میں ملنے والے تجربات زیست کی عکاسی زبان کے مخصوص استعمال کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اسی بناء پر شکلووسکی نے شاعری کو "زبان کی تعمیر" قرار دیا تھا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پارہ کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا' ایک اور موقع پر شکلووسکی نے اس خیال کا اظہار کیا تھا:

"کسی بھی فن پارے کی ہیئت' دیگر فن پاروں اور پہلے سے موجود ہیئتوں سے تعلق کی صورت میں اپنی تعریف کا تعین کرتی ہے۔ کسی نئی ہیئت کا مقصد نئے مواد کی پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس ہیئت کو تبدیل کرنا مقصود ہوتا ہے جو اپنے جمالیاتی اوصاف گنوا بیٹھی تھی۔"

("Sociology of Literature." by dianaT. Laurenson and Alan Swingewood. p. 2)

ویسے ایک بات ہے کہ زبان یا ہیئت سے یہ دلچسپی محض ہیئت پسندوں یا ان کے بعد ساختیت کے حامی دانشوروں اور ناقدین تک ہی محدود نہیں بلکہ نطشے کی تحریروں تک میں اس کے سراغ ملتے ہیں جس کا یہ قول بہت مشہور ہے:

"غیر فن کار جس چیز کو ہیئت قرار دیتے ہیں' ایک فن کار اسی کو مواد

بلکہ حقیقی شئے سمجھ کر اسے قابو میں لا کر اپنے فن کی قیمت چکاتے ہیں۔"

نطشے کے بعد ایڈمنڈ ہسرل (Edmund Husserl) کے افکار اور اس کے بعد بروڈر کرسٹیانسن (Broder Chirstiansen) اور فرڈیننڈ ڈی ساسور (Ferdinand de Saussure) کی تحریروں نے بھی ہیئت پسندوں کو کئی طرح سے متاثر کیا۔ 1921ء میں رومن جیکب سن روس سے چیکوسلواکیہ آ گیا جہاں اس نے پراگ کے حلقہ لسانیات کی تشکیل کی، 1928ء میں ہیگ میں ماہرین لسانیات کی پہلی بین الاقوامی کانگرس کا انعقاد عمل میں لایا گیا۔ اس کانگرس نے ادب و نقد پر گہرے اثرات ڈالے کیونکہ چیکوسلواکیہ کے ماہرین لسانیات نے ادب و نقد کو لسانی مباحث کے زمرہ میں شمار کیا اور ان ہی مباحث نے بعد ازاں چیکوسلواکیہ میں ہیئت پسندوں کے دبستان کو اساس مہیا کی۔

رومن جیکب سن نے ان خیالات کی تشریح میں بے حد اہم کردار ادا کیا۔ چیکوسلواکیہ کے بعد جب وہ امریکہ میں آ کر نیول سکول آف سوشل ریسرچ نیویارک میں تدریسی فرائض سرانجام دے رہا تھا تو اس زمانہ (1941ء) میں فرانس سے لیوی سٹراس بھی اسی درسگاہ میں آ کر ملازم ہوا، رومن جیکب سن نے اس کے خیالات پر بہت گہرے اثرات ڈالے۔ یوں دیکھیں تو اکیلے رومن جیکب سن نے روس، چیکوسلواکیہ، امریکہ اور فرانس میں ساختیت کے فلسفے کی ترویج میں اہم ترین کردار ادا کیا۔ ان مختلف ممالک کے دانشوروں میں یہ نقطہ اتصال بن جاتا ہے۔

اگرچہ فرانس میں بعض اور دانشوروں نے بھی ساختیت کے ضمن میں قابل قدر اور قابل توجہ کام کیا لیکن لیوی سٹراس نے جو شہرت حاصل کی اسے سمجھانے کے لئے وجودیت میں سارتر کی شہرت سے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیوی سٹراس بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں بلکہ اسکا اصل میدان اساطیر اور علم الانسان ہے اور اسی میں اس نے ساختیت کا طریق کار بروئے کار لا کر خصوصی شہرت حاصل کی تھی۔ جب امریکہ میں لیوی سٹراس اور جیکب سن نے مل کر کام کیا تو لیوی سٹراس نے ادب و نقد اور بالخصوص لسانیات کی طرف بھی توجہ دی۔ 1962ء میں ان دونوں کی رفاقت اور اشتراک فکر کا ثمر بادلیر کی ایک مشہور نظم Leschats کے مطالعہ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ یہ اس نظم کا ساختیاتی مطالعہ ہے اور اب اسے ساختیاتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔

لیوی سٹراس نے زبان کے ساختیاتی مطالعہ کو اپنے تصورات سے ایک نئی جہت دی۔ اس کے لسانی تصورات کی اساس اس امر پر استوار ہے کہ انسانی ذہن کی یہ خاصیت ہے کہ وہ ہیئت کے ذریعہ سے اپنی کارکردگی کا اظہار کرتا ہے لہٰذا تمام تجربات ساختیاتی صورت میں ہوتے ہیں۔ تجربات کے یہ ساختیاتی پیکر بالعموم لاشعوری ہوتے ہیں۔

لیوی سٹراس لاشعور کو شعور نہ ہونے کے معنٰی میں استعمال کرتا ہے چنانچہ اس کے بموجب انسانی ذہن میں زبان لاشعوری طور پر ساختیت پر مبنی درجہ بندی اختیار کر جاتی ہے۔ زبان میں متضاد الفاظ کے جوڑے بھی اسی سے بنتے ہیں۔ چنانچہ ہر نوع کے لسانی پیکروں کا انکی مختلف ساختوں کے حوالے سے تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

لیوی سٹراس کو اساطیر سے جو گہری دلچسپی تھی اس میں اس نے ادب و نقد کو بھی شریک کر لیا' اس نے اسطور کے مطالعہ کے لئے جو ساختیاتی تصورات وضع کئے ادب پر ان کے اطلاق سے ساختیاتی تنقید میں طرح نو ڈالی۔

لیوی سٹراس کے بقول:

> "اسطور کو شاعرانہ اظہار کے پہلو بہ پہلو رکھنا چاہئے' یوں کہ ایک سرے پر اسطور ہو تو دوسرے پر شاعری۔ شاعری بھی ایک طرح کی زبان ہے جس کا ترجمہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب ہم اسے مسخ کر دینے کی صورت میں اس کی قیمت ادا کرنے کو تیار ہوں جب کہ اس کے برعکس ناقص سے ناقص ترجمہ کے باوجود اسطور کی قدروقیمت برقرار رہتی ہے۔"

یہ لیوی سٹراس کا ایک بہت مشہور قول ہے' ایسا قول جواب حوالہ کی چیز بن چکا ہے۔ وہ اسطور اور شاعری کو پہلو بہ پہلو تو رکھتا ہے لیکن ان کی قدروقیمت کے تعین کا معیار زبان کو قرار دیتا ہے۔ اگر ساختیاتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو شاعری کی صورت میں زبان کے جو ساختیاتی پیکر بنتے ہیں وہ بے لچک ہوتے ہیں اور ان کی تمام تر اثر اندازی ان لسانی ساختیاتی پیکروں سے مشروط ہوتی ہے لیکن ترجمہ کی صورت میں جب ان ساختیاتی پیکروں کا انہدام عمل میں آتا ہے تو شاعری کا حسن اور تاثیر مجروح ہو جاتے ہیں' اس لئے کہ حسن' حسن ادا کا دوسرا نام ہے اور تاثیر ساختیاتی پیکروں سے جنم لیتی ہے' اسی لئے ترجمہ تو کیا صرف ایک لفظ آگے پیچھے کر دینے سے شعر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ اس کے

برعکس اسطور کا یہ عالم نہیں اس کی تشکیل کرنے والے ساختیاتی پیکروں میں خاص چمک ہوتی ہے اور وہ ان کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود بھی اپنا اثر برقرار رکھتے ہیں۔

شاعری اور اسطور کے ضمن میں لیوی سٹراس کے تصورات پر بحث کرتے ہوئے جیری ڈوگلس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

"اب اسطور میں بھی ایسا ہی قابل شناخت ساختیاتی نظام دیکھنا چاہیے جیسا کہ شاعری یا موسیقی کی دھن میں ملتا ہے لیکن لیوی سٹراس کے لیے ساختیاتی نظام کی نشان دہی مقصود بالذات نہیں' طویل مدت سے ساختیاتی تجزیہ کی ادبی جمالیات میں ایک کارآمد آلہ کے طور پر اہمیت تسلیم کی جا رہی ہے لیکن لیوی سٹراس کو محض ادبی مشق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں' وہ تو اسطور کے مطالعہ کے ذریعہ سے یہ امر اجاگر کرنا چاہتا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کو عمرانی اہمیت بھی حاصل ہے لہٰذا وہ محض اسطور کے تجزیے کرتے جانے اور گذشتہ اسطور کے ساختیاتی مطالعوں سے ان کے تقابل کے برعکس یہ سوال کرتا ہے کہ اسطور کا زندگی سے کیا تعلق ہے؟ اس کا ایک لفظ میں جواب یہ ہے —— جدلیاتی! یہ صرف جدلیاتی ہی نہیں بلکہ ان میں سے اول الذکر کا موخرالذکر سے تعلق بھی جدلیاتی ہے۔"

"The Structural Study of Myth and Totemism" by Edmund Leach (Ed)

لیوی سٹراس کے بعد فرانس میں رونلڈ برتھس (Ronald Barthes) نے ساختیت کے ضمن میں خصوصی نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عموی اصول نے اسطور اور علم الانسان میں مطالعہ کی نئی جہات کا تعین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا:

1- ساختیاتی تنقید (Structural Criticism)
2- ساختیاتی روداد نگاری (Structural Nabrotology)
3- لسانی ساختیاتی تشریح متن
(Linguistic - Structural Text Description)

ان تینوں کے ضمن میں مغرب میں بہت کام ہو چکا ہے مگر انہیں الگ الگ لکھنے کا

یہ مطلب نہیں کہ ہوا بند ڈبوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار ہیں۔ ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی الگ الگ تو کبھی ایک سے زائد طریق کار کی باہمی آمیزش سے، اگرچہ ساختیت کی متنوع تشریحات کی گئی ہیں لیکن اس کی اساس وحدتوں کی تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارہ کا بھی، معاشرہ کا بھی اور دیگر مظاہر زیست کا بھی۔ چنانچہ "Sociology of Literature" کے مؤلفین کے بقول:

"جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس کے مختلف عناصر میں ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کار ہے جس میں تمام اجزا کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے --- ادب کی عمرانیات کے نقطہ نظر سے دیکھنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ ساختیت میں ادب پارہ کو محدب شیشہ میں رکھ کر اس میں تہ در تہ معانی کی جہات کا سراغ لگایا جاتا ہے، وہ معانی جو ایک نامیاتی وحدت اختیار کر لیتے ہیں۔ اگرچہ ان کا خارجی امور سے بھی تعلق ہوتا ہے مگر یہ کلیتہً ان کے مرہون منت نہیں ہوتے ہیں۔"

اس ضمن میں گولڈ مین کے خیالات کا جائزہ لینا بھی سود مند ثابت ہو سکتا ہے جس کے بموجب ادب پارہ مختلف النوع "بامعنی کلیتوں" کا مجموعہ ہے۔ ان کلیتوں کے مختلف اجزاء ادب کی کلیت کے عناصر کی صورت میں اپنی کارکردگی کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ اس امر کا قائل ہے کہ ادب پارہ ایک کلی وحدت کا حامل ہوتا ہے اس لئے ادب پارہ کے متن کی تشکیل کرنے والا ساختیاتی نظام صرف اسی صورت میں بامعنی ثابت ہو سکتا ہے جب وہ ادب پارہ کے معنی کی حقیقی اور جامع تصویر پیش کر رہا ہو۔

یورپ میں ساختیاتی تنقید کی عمر خاصی ہے، اگر روسی ہیئت پسندوں سے اس کا آغاز سمجھا جائے تو یہ تقریباً موجودہ صدی جتنی ہی قدیم ثابت ہوتی ہے لیکن ابھی تک اس کے حامیوں اور مخالفین میں اس کے بارے میں نزاع ملتا ہے ــــــ تعریفوں کے بارے میں

بھی اور طریق کار کے بارے میں بھی۔ مثلاً ایک ساختیاتی نقاد ٹیڈورف (T.Todorov) کے بموجب "ادب میں ساختیاتی تجزیہ کا مقصد ادب کا ——— بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ اس کی ادبیت کا مطالعہ ہے" ——— یہ بہت وسیع تعریف ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے ساختیاتی نقادوں کو "لیموں نچوڑوں کا دلستان نقد" قرار دیا تھا ——— اگرچہ یہ اس لے طنزاً کہا تھا لیکن ذرا غور کرنے پر اس سے ساختیاتی نقاد کے طریق کی تفہیم بھی ہو جاتی ہے۔ ہم پہلی کوشش میں دبا کر لیموں سے تھوڑا سا رس نکالتے ہیں' پھر مزید دبا کر اور رس نکالتے ہیں حتیٰ کہ آخری قطرہ تک نچوڑ لیا جاتا ہے۔ اگر ساختیت کے بموجب ادب پارہ کو مختلف معانی کا تہہ در تہہ سلسلہ سمجھ لیں تو پھر ادب پارے کے آخری معنیٰ تک پہنچنے کا عمل لیموں سے رس کا آخری قطرہ نچوڑنے سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور جب ہم فریڈرک جیمز سن کے خیالات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی "Prison House of Language" میں اس سے ملتی جلتی بات کرتا ہے۔ فریڈرک جیمز سن نے ساختیت کو زبان' استعارے یا ہیئت کے نظام کے مترادف گردانا ہے۔ اس کے بموجب افراد یا اشیاء کو دیئے گئے نام محض Signs ہیں جب کہ ان کے جلو میں معانی کی تہہ در تہہ کیفیات ملتی ہیں اور جب ہم تمام معنیٰ کا تجزیہ کرتے جائیں تو بالآخر حقیقی اور آخری معنیٰ تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

فلسفیانہ صورت میں ساختیت کا تصور خاصی پیچیدگی کا حامل ہے۔ بالخصوص وہ مباحث جو لسانی تشکیل سے وابستہ ہیں' لیکن اگر اسے سیدھے سادے الفاظ میں سمجھانا مقصود ہو تو میری ذاتی رائے میں اسے "Mosaic" یا "Picture Blocks" کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ان دونوں میں وضع قطع اور رنگوں کے ٹکڑوں کی درست ترتیب سے تصویر مکمل ہو کر اپنا مخصوص تاثر پیدا کرتی ہے۔ ہر ٹکڑا اپنی انفرادی صورت میں بدہیئت یا بے معنیٰ ہی کیوں نہ محسوس ہو لیکن وہ اس کل سے جنم لینے والی کلیت کی تشکیل کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ بالکل اسی انداز پر ادب پارہ میں داخلی وحدتوں کا ایسا نظام ملتا ہے جس کے مختلف اجزاء باہمی رابطہ ہی سے ہیئت کل کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ان متنوع اجزاء کے اپنے وجود کے اثبات کا انحصار دوسرے اجزاء کے وجود کو تسلیم کرنے پر ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد پکچر بلاکس کی مانند ادب پارہ کے

مختلف النوع مگر باہمی مربوط اجزاء کو لے کر الگ الگ کر دیتا ہے اور پھر انہیں نئے سرے سے جوڑ کر تصویر مکمل کرتا ہے۔ اگرچہ یہ تصویر بھی پہلی اور اصل تصویر جیسی ہی ہوتی ہے لیکن اب اس میں نقاد کی بصیرت بھی شامل ہو چکی ہے کہ وہ ادب پارے میں مختلف اجزاء کے کل بننے کی داستان سمجھ چکا ہے۔

اس ضمن میں اہم ترین سوال یہ ہے کہ اردو تنقید میں ساختیاتی تنقید کی کیا کنٹری بیوشن ہو سکتی ہے۔ کیا آج کا نقاد اس سے نئی روشنی حاصل کر سکتا ہے؟

ساختیاتی تنقید میں زبان کے مطالعہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اس لئے زبان کے مباحث کے حوالے سے ادب پاروں کو سمجھنے کی ہر کوشش میں ساختیت سے امداد لی جا سکتی ہے لیکن یہ کوشش محض تشبیہات اور استعارات یا صنائع بدائع کی تفہیم کے لیے نہ ہو گی بلکہ ان کے ظاہری مفہوم کی سطح سے نیچے اتر کر جہت در جہت معانی کی جستجو میں اس سے کام لیا جا سکتا ہے۔

ادب زبان سے صورت پذیر ہوتا ہے اس لیے اصولاً تو ہر صنف کا اس سے تجزیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ داستان افسانہ اور طویل نظموں کے لیے یہ طریق کار زیادہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے —— خاص طور سے اگر لیوی سٹراس کے اس تجزیاتی انداز سے امداد لی جائے جو اس نے اساطیر کے مطالعہ کے لیے روا رکھا تھا تو قدیم اردو داستانوں کے مطالعہ کو نئی جہت سے روشناس کرایا جا سکتا ہے، بلکہ "باغ و بہار" اور "آرائش محفل" قسم کی داستانوں میں پلاٹ کی تشکیل کا جو مخصوص انداز ملتا ہے تو اس کے عناصر ترکیبی اور واقعات کی اثر انگیزی میں ان کے کردار کو بہت اچھی طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ داستان میں بظاہر منتشر واقعات اور قصہ در قصہ یا ضمنی قصے اپنی انفرادی حیثیت میں کیا ہیں اور یہ سب مل کر داستان کی کلیت کی کیسے تشکیل کرتے ہیں —— ساختیت کی روشنی میں ان کا مطالعہ زیادہ بہتر اور سود مند طریقہ پر کیا جا سکتا ہے۔

جدید افسانوی ادب یعنی علامتی اور تجریدی افسانے کا سارا تاثر زبان کا مرہون منت ہے۔ علامتی افسانہ نگار قدیم علامات کو کیسے نیا روپ دیتا ہے اور تجریدی افسانہ نگار لاشعور کی سیال ذہنی کیفیات کی کیسے عکاسی کرتا ہے ان سب کا مطالعہ دراصل زبان کا

مطالعہ ہے۔ اس لئے ساختیاتی اصولوں کی صورت میں جدید ترین افسانے کے اہم ترین فنی مباحث کی تفہیم کے لیے نیا زاویہ مل جاتا ہے۔ چنانچہ انتظار حسین' انور سجاد' مسعود اشعر' خالدہ حسین اور دیگر جدید ترین افسانہ نگاروں کے فن کے مطالعہ میں نہ صرف یہ کہ ساختیت سے امداد لی جا سکتی ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ ضرور امداد لینی چاہئے۔ شاید اسی لیے لنڈا و شک نے انور سجاد اور مسعود اشعر کے افسانوں کو ساختیاتی مطالعہ کے لئے منتخب کیا۔ تمام زور شور کے باوجود جدید ترین افسانہ اب تک اپنا نقاد پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے لہٰذا ساختیاتی مطالعہ سے اس کمی کو بطریق احسن پورا کیا جا سکتا ہے۔

ساختیاتی تنقید سے نظموں اور بالخصوص طویل نظموں کے مطالعہ میں بھی امداد لی جا سکتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں بھی زبان کا کھیل رچایا جاتا ہے بلکہ علامہ اقبال کی "مسجد قرطبہ" کا تو ایسا مطالعہ کیا بھی جا چکا ہے۔ بین الاقوامی اقبال کانگرس (منعقدہ لاہور: 2 تا 8 دسمبر 1977ء) میں امریکہ کی ڈاکٹر باربراڈی میٹکاف نے "Reflections on Iqbals Mosque" کے عنوان سے ایک مقالہ پیش کیا تھا۔ یہ مقالہ سن کر مجھے اسی وقت یہ احساس ہوا تھا کہ اس میں نظم کا زبان کے حوالے سے جو تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا وہ ہمارے مروج انداز سے خاصا مختلف ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> "نظم کے معانی اس امر سے گہری حد تک مربوط ہیں کہ یہ ایک ساختیاتی اور صناعانہ اظہار ہے۔ اس نظم میں علامہ اقبال نے ایک مسجد کو خراج تحسین ہی پیش نہیں کیا بلکہ اشعار کی صورت میں وہ خود اپنی ایک مسجد بھی تعمیر کرتے ہیں۔ میں سب سے پہلے نظم کی ہیئت کا مطالعہ کروں گی پھر زبان کے مظہر استعارات اور اسلوب کا اور آخر میں ان معانی کا جو اس کی ساخت سے جنم لیتے ہیں۔" (Iqbal Centenary Paber vol. II p. 10)

ڈاکٹر باربرا میٹکاف نے اسی انداز پر تمام نظم کا تحلیلی مطالعہ کیا ہے اور خوب کیا' اسی انداز پر علامہ اقبال کی بعض دیگر اہم نظموں کا بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ "شکوہ"، "جواب شکوہ" اور "ساقی نامہ" جیسی نظموں کا ساختیاتی مطالعہ اقبال کی شاعرانہ عظمت کو اجاگر کرنے کے لیے نیا آلہ مہیا کر سکتا ہے۔

قدیم اصناف میں سے مثنوی اور بالخصوص قصیدہ کے مطالعہ میں بھی یہ خاصی

سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ کے تاثر آفرینی جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے جنم لیتی ہے۔ قصیدہ گو الفاظ کے ذریعے اپنی صناعی کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح جدید نظموں کے مطالعہ میں بھی اس سے امداد لی جا سکتی ہے۔ خاص طور پر میرا جی' ن - م - راشد' فیض' مجید امجد اور ندیم جیسے شعراء جنہوں نے اپنی نظموں میں الفاظ کو ایک سے زائد معنوں میں استعمال کیا اور ان سے علامات اور امیجز وضع کئے ہیں۔ البتہ انتشار فکر کی بنا پر غزل کے مطالعہ میں ساختیت کی افادیت مشکوک ہو جاتی ہے کم از کم ہر شاعر کی ہر غزل کا مطالعہ تو ممکن نہ ہو گا۔

"ساختیاتی تنقید" فنون 1978ء میں طبع ہوا تھا' بطور اولین تعارف' شاید اسی لئے اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والے ناقدین نے اس کا کافی نوٹس لیا۔ "تنقیدی دبستان" کے تیسرے ایڈیشن (1985ء) میں اس مقالہ کا اضافہ کر دیا گیا اور اب جبکہ تنقید کے بارے میں معلومات نو' نئے کوائف اور تازہ شواہد کی روشنی میں "تنقیدی دبستان" کو اپ ٹو ڈیٹ کر رہا ہوں تو اس مقالہ میں اضافہ نہ کرنے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔

ساختیات کے انگریزی لفظ Structure کا مادہ بیک وقت لاطینی "Structura" اور فرانسیسی "Structus" بتایا جاتا ہے جس کا مطلب تعمیر / ایک دوسرے سے پیوست کرنا / ایک دوسرے پر لادنا / صورت پذیری جیسے الفاظ سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ جہاں تک سٹرکچرل ازم کے اردو ترجمہ' ساختیات کا تعلق ہے تو اگرچہ یہ ترجمہ اب مقبول اور مروج ہے لیکن اسے ساختیاتی' وضعیات اور نیسجیات (محمد علی صدیقی! "نشانات" ص: 100) بھی کہا جاتا رہا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ غلط اور گمراہ کن ترجمہ نیسجیات ہے جو دراصل طب کی اصطلاح ہے Tissue کا ترجمہ نسیج کیا جاتا ہے گویا اصطلاح نیسجیات کی رو سے سٹرکچرل ازم ادب و نقد کے بجائے انسانی جسم کے Tissues کا مطالعہ قرار پاتا ہے۔

اردو تنقید میں ساختیات کے چرچے کی عمر دو دہائیوں سے زیادہ نہیں قرار پاتی۔ پاکستان میں ڈاکٹر فہیم اعظمی کا ماہنامہ "صریر" (کراچی) اور قمر جمیل کا "دریافت" (کراچی) اس کے فروغ کے لئے وقف ہیں۔ ان دونوں نے اپنے جراید میں ساختیات پر مقالات کی اشاعت کے ساتھ ساتھ خود بھی نظریاتی اور عملی تنقید پر مبنی مقالات قلم بند کئے ہیں ڈاکٹر وزیر آغا بھی لکھ رہے ہیں۔ میں نے اس جدید تصور نقد سے عملی دلچسپی کا اظہار یوں کیا کہ

"پاکستانی ادب حصہ نثر 1992ء" میں "ساختیات" کی سرخی تلے ڈاکٹر فہیم اعظمی ("ساختیات فہمی") قمر جمیل ("ژاک دریدا اور پس ساختیات") نظام صدیقی ("مابعد ساختیاتی تنقید کا معروضی مطالعہ") اور پھر "پاکستانی ادب: حصہ نثر 1994ء" میں ڈاکٹر فہیم اعظمی ("ساختیات: نظریہ افتراق") قمر جمیل ("رولاں بارت سے رولاں بارت تک") احمد سہیل ("ساختیات تم کون ہو؟") اور محمد علی صدیقی ("ادب' مقصدیت اور لا-حنیت") کے مقالات شامل انتخاب کئے تاکہ اس موضوع سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے حضرات کو بغرض مطالعہ کچھ مقالات یکجا مل جائیں۔ ان کے علاوہ قاضی قیصرالاسلام اور ضمیر علی بدایونی نے بھی اس ضمن میں مقالات تحریر کئے ہیں جبکہ ساختیات کے مخالفین میں ڈاکٹر جمیل جالبی' ڈاکٹر محمد علی صدیقی' سحر انصاری اور احمد ہمدانی کے اسماء گنوائے جا سکتے ہیں۔

بھارت میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس کے اہم ترین علم بردار ہیں جن کی کتاب "ساختیات' پس ساختیات اور مشرقی شعریات" اس ضمن میں اب بنیادی حوالہ کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ "ساختیات اور ادبی تنقید" (ماہ نو لاہور جون 1989ء) میں لکھتے ہیں:

> "ساختیات کا فلسفہ متعلق ہے اشاریات یعنی سیمیا لوجی (Semioloy) سے جو نشان (Sign) کی سائنس ہے اور لسانیات یعنی زبان کا علم جس کا صرف ایک حصہ ہے۔ سیمیالوجی کا باقاعدہ آغاز فرانسیسی ماہر لسانیات Ferdinand de Saussure (1857 - 1193) کے خیالات کے ذریعہ ہوا"

ڈاکٹر نارنگ کے بموجب:

> "ساختیات حقیقت کو سمجھنے کا ایک بالکل نیا فکری رویہ پیش کرتی ہے --- درحقیقت دنیا میں فی نفسہ اشیاء کی تعریف ممکن نہیں۔ اشیاء کے خصائص کی بالذات تعریف بھی ممکن نہیں اور نہ ہی اشیاء کی آزادانہ درجہ بندی کی جا سکتی ہے۔ فی الواقعہ ہر ناظر مخصوص نظر (Method) رکھتا ہے جس کی بدولت کائنات میں اشیاء کی پہچان ممکن ہوتی ہے۔ اشیاء کا بالذات تصور ممکن نہیں۔ ہر ناظر اشیاء کو اپنے طور پر خلق (Create) کرتا ہے ---"

ڈاکٹر فہیم اعظمی "آراء" میں لکھتے ہیں کہ "ساختیات" نے بہت سے علوم اور نظریات میں اپنے اصول تلاش کئے اور انہیں یک جا کر کے ایک نئے نظریہ کی بنیاد ڈالی۔ یہ تحریک کسی حد تک وجودی فلسفے کو نہیں مانتی تھی۔ اس نے فرد اور معاشرے کے رشتے کو برقرار رکھا تھا اسی لئے اس تحریک کے علم برداروں میں بہت سے اشتراکی نظریئے کے حامی تھے۔ یوں تو یہ لوگ انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل میں ملارمے' ہول ڈرلین اور ارتاد سے اپنا رشتہ جوڑتے تھے لیکن اس نظریے کا اصل بانی فرڈی ننڈ وی ساسر (Feridnand de Saussure) کو گردانتے تھے جو 1857ء اور 1913ء کے درمیان گزرا ہے۔ وہ ایک زبان دان تھا جس کا نظریہ تھا کہ زبان کا اپنا ایک نظام ہوتا ہے' اس کے اجزاء ایک دوسرے کے حوالے سے جانے جاتے ہیں نہ کہ ان خارجی چیزوں کے حوالہ سے جن کے لئے زبان استعمال کی جاتی ہے" (ص: 17)

ساختیات کے مباحث کا جب دائرہ وسیع ہوا تو مختلف مفکرین نے ان سے وابستہ امکانات کے ضمن میں مزید سعی کی۔ ایسا ہی ایک نام ژاک دریدا کا ہے۔ زبان' متن اور قاری کے باہمی تعلق کے ضمن میں دریدا کے خیالات کے لئے "پس ساختیات" کی اصطلاح وضع کی گئی۔ قمر جمیل "ژاک دریدا اور پس ساختیات" میں اس کے تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "دریدا کی پس ساختیاتی فکر کا نتیجہ یہ نکلا کہ گویا متن میں تیقن کی تلاش کو ترک کر دینا چاہئے بلکہ متن کو صرف متن کے عناصر کا کھیل سمجھنا چاہئے۔ دوسرے لفظوں میں سچائی ایک کھیل کے سوا کچھ نہیں ہے اس سے بس لطف اندوز ہونا چاہئے۔ وہ کہتا ہے کہ کبھی متن کے اندر اتر کر دیکھئے ہر متن کے اندر کئی متن بنے ہوئے ہوتے ہیں اور تحریریں تضادات سے بھری ہوئی ہوتی ہیں۔ اس کے خیال میں گفتگو اور ادب میں فرق ہوتا ہے۔ گفتگو میں بات چیت کرنے والے ایک دوسرے کا قطعی مفہوم واضح طور پر سمجھنا چاہتے ہیں لیکن ادب میں اس کے برعکس کھیل کا عنصر اتنا اہم اور نمایاں ہوتا ہے کہ قاری جو معنی چاہے کسی ادب پارے کو پہنا سکتا ہے" (ص 171 بحوالہ "پاکستانی ادب 1992ء حصہ نثر")

نظام صدیقی "مابعد ساختیاتی تنقید کا معروضی مطالعہ" میں لکھتے ہیں:

"ژاک دریدا کے خیال میں "لکھا ہوا لفظ" درحقیقت گویائی' تکلم یا صوتی پیکر کا شناخت نامہ ہوتا ہے یہ شناخت نامہ گویائی کی نمایندگی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ غیر مرئی صوتی پیکر کی بصری تشکیل ہے۔ تصویری تحریر پسندی (Graphocen trism) ژاک دریدا کی ایک اہم اصطلاح ہے یہ تصور کی تصویر کے مترادف ہے۔ یہ درحقیقت بے تصویریت کو تصویریت عطا کرتا ہے' یہ صوتی ابلاغ کو تصویری ابلاغ میں بدلتا ہے --- روایتی طرز فکر میں اگر تحریر جسم ہے تو تقریر روح ہے اور تصور غیرمادی حقیقت یا رفیع صداقت ہے' اس کے برخلاف دریدا جسم پر زور دیتا ہے" (بحوالہ سابق ص: 179)

رولاں بارت (Roland Barthes) کے اس مشہور قول کو ساختیات میں بہت اہمیت دی جاتی ہے:

"تحریر خود لکھتی ہے مصنف نہیں لکھتا" اور اس سے پیوست دوسرا قول "لکھنے کے بعد مصنف کی وفات ہو جاتی ہے اور اس کی تحریر پر محض اس کے دستخط ہوتے ہیں"

اگرچہ ان اقوال زریں پر ساختیات کے دانشوروں نے بہت خامہ فرسائی کی اور ان کے حوالہ سے تحریر' مصنف اور قاری کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا۔ اس ضمن میں مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان اقوال کے بموجب مصنف کی شخصیت کا متن سے کوئی تعلق نہیں رہ جاتا گویا ایک طرف مصنف کی شخصیت سے وابستہ نفسی عوامل غیراہم ہو گئے' دوسری جانب تخلیقی عمل غیر متعلق ہو گیا' تیسری طرف اسلوب کی جمالیات غیر ضروری ہو گئی۔ مصنف کی ذہانت' طباعی' تخلیقی اپج' مضمون آفرینی اور معنی کی تہہ داری سب کچھ حرف غلط! صرف زبان کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن زبان استعمال کرنے والے کی شخصیت کی نفی کے بعد زبان کا استعمال ـــــــ چہ معنیٰ؟

ساختیات کے دائرہ کار کو وسعت دینے والوں میں جیکس لاکان خصوصی شہرت رکھتا ہے۔ لاکان نے بعض جزوی اختلافات کے باوجود فرائیڈ کے تصور کی روشنی میں زبان بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ زبان سازی کے عمل کو سمجھنے کی جو کوشش کی اس میں وہ اتنا آگے نکل گیا کہ لاشعور اور زبان کی ساخت کو مساوی اور مترادف قرار دے دیا۔ واضح رہے کہ

نفسی معالجہ میں خوابوں کی علامات کی تفہیم اور تلازم خیالات کی اساس الفاظ بنتے ہیں لیکن وہ الفاظ ایک مجروح اور شکستہ شخصیت کے پراگندہ ذہن کی کلید مہیا کرتے ہیں' گویا وہ الفاظ انفرادی وجود کے حامل نہیں ہوتے کہ مریض کے لاشعور کے ترجمان / عکاس / مظہر / کلید ہوتے ہیں مگر تخلیق کار الفاظ کے معانی کی متنوع جہات سے آگاہ ہوتا ہے۔ تحریر میں الفاظ کا انتخاب یعنی حسن الفاظ یونہی خود کار عمل نہیں ہوتا بلکہ تخلیق کی جمالیات کے گہرے ادراک کا مرہون منت ہوتا ہے اسی لئے تو مختلف اصناف (قصیدہ / مرثیہ / غزل) مخصوص لفظیات کی حامل ہوتی ہیں۔ ادھر استعارہ سازی' تشبیہ کی تلاش یا ترکیب تراشی میں تخلیق کار جس ایجاد' جدت پسندی' خلاقی اور طباعی کا مظاہرہ کرتا ہے وہ کس کھاتہ میں جائے گی؟

امریکہ میں تنقیدی دلستان

انگلستان اور امریکہ میں انگریزی چونکہ مشترک زبان ہے اس لئے اصولی طور سے تو امریکہ میں تنقیدی دلستانوں کی تخصیص نہیں ہو سکتی کہ ہر انگریزی تحریر کے دونوں ممالک میں یکساں اثرات ظاہر ہو سکتے ہیں لیکن پھر بھی کچھ دلستان ایسے ہیں جنھوں نے خصوصیت سے امریکی ادبیات کے زیر اثر جنم لیا' ان میں تاثراتی تنقید کا دلستان سب سے زیادہ مشہور اور نزاعی ثابت ہوا۔ تاثراتی تنقید پر اردو میں خاصہ لکھا جا رہا ہے اس لئے اس سے قطع نظر کرتے ہوئے ان دلستانوں سے متعارف کرانے کی سعی کی جاتی ہے جو اتنے معروف نہیں تاہم ان کے اثرات کو نظرانداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اس ضمن میں سب سے پہلے نگاہ "نو انسانیت پرستانہ تنقید" New Humanistic Criticism کی طرف جاتی ہے جسے امریکی معاشرے کے مخصوص حالات کا ردعمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ امریکہ میں سرمایہ دارانہ نظام چونکہ اپنے نقطہ عروج تک پہنچ چکا ہے اس لئے امریکی معاشرے اور افراد میں اس کا ردعمل مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا رہتا ہے۔ اگر ایک طرف جدت' تجربہ' بغاوت اور انفرادیت کے نام پر ہر شے' فعل' اور طرز عمل کا پرچار کیا گیا تو دوسری طرف ردعمل کے طور پر مذہبی یا علمی سطح پر اقدار کے تحفظ کی سعی بھی ملتی ہے۔ یہ سعی نامشکور ہو تو اور بات ہے لیکن اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ادب بھی چونکہ اپنے ماحول' افراد اور ان کے تضادات سے گریز نہیں کر سکتا اس لئے لادینیت کے سیلاب نے جس نوع کے ادب کی تخلیق کی' اس کے خلاف ردعمل بھی یقینی تھا چنانچہ انفرادی سعی سے قطع نظر "نوانسانیت پرستانہ تنقید" انسانی قدروں کے تحفظ

اور ان کی عظمت کے پرچار کی ایک ایسی ہی کوشش تھی جسے محدود اثرات کے باوجود بھی تنقیدی دبستان سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

اس تنقید کا آغاز 1930ء کے لگ بھگ ہوتا ہے۔ گو ولیم کیری براؤنل (William Crary Brownell) کی تنقید میں اس کی ابتدائی صورت کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے لیکن ارونگ بیبٹ (Irving Babbit) اور پال ایلمر مور (Paul Elmer More) کو اصل شہرت نصیب ہوئی اور ان ہی کی تحریروں سے اس کے مقاصد واضح ہوئے۔ گو ان حضرات نے بھی رسکن کی طرح "ادب برائے اخلاق" کا نعرہ بلند کیا لیکن ان کے خیالات میں رسکن کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرائی ملتی ہے۔ رسکن نے تو عصری اخلاقی معایئر کی چھان پھٹک کئے بغیر انہیں ان کی ظاہری حیثیت ہی میں قبول کر لیا تھا لیکن انہوں نے ایسا نہ کیا بلکہ امریکی معاشرے اور فرد کے تجزیہ میں ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے ادب سے اخلاقی اقدار کی ترویج اور انسانیت کے تحفظ کی توقع رکھی۔

ان کی بالغ نظری کا سب سے بڑا ثبوت تو یہی ہے کہ اخلاقیات سے دلچسپی کے باوجود بھی انہوں نے امریکی معاشرے کی ناہمواری کا حل عیسائیت کے احیاء میں نہ تلاش کیا کیونکہ ان کے خیال میں یہ بھی زوال پذیر ہے۔ ان کے بموجب مذہبی انحطاط نے پہلے تو تمام معاشرے کو زوال آشنا کیا اور پھر معاشرے کے زیر اثر ادب زوال پذیر ہوا' اس لئے اخلاقی انحطاط اور انسانیت سے وابستہ اقدار کا حل صرف عیسائیت میں مضمر نہیں بلکہ ایک ایسے اخلاقی نظام کی تشکیل نو کی ضرورت ہے جس کی اساس انسانی تجربات' احتیاجات اور صلاحیتوں سے امکانی فوائد کے حصول کے نظریات پر استوار ہو۔ ادب چونکہ افراد اور ان کی زندگیوں سے گہرا رابطہ رکھتا ہے اس لئے ادب کی امداد سے ایسے اخلاقی نظام کی داغ بیل ڈالی جا سکتی ہے اور صرف تنقید ہی کے توسط سے ادب میں ان خیالات کا نفوذ عمل میں لایا جا سکتا ہے۔ اسی لئے تو اسے "نو انسانیت پرستانہ" تنقید کہا گیا۔

اس تنقید نے ہر اس ادبی نظریئے کو مسترد کر دیا جس میں ادب کو مقصود بالذات سمجھتے ہوئے صرف اس امر کا تعین کر دیا جاتا ہو کہ یہ ادب پارہ کیسا ہے؟ اس کے برعکس "نو انسانیت پرستانہ تنقید" میں اس پر زیادہ زور دیا گیا کہ یہ ادب پارہ انسانی زندگی کے

لئے کیا کر سکتا ہے؟ ان کے خیال میں انسان میں مادی اور روحانی دونوں قوتیں موجود ہیں۔ مادی قوتیں یا صلاحیتیں اپنے اظہار کے لئے ماحول میں مواقع کی تلاش میں رہتی ہیں جن کی کارفرمائی سے روشناسی کے لئے کسی خاص بصیرت یا عمیق نگاہ کی بھی ضرورت نہیں۔ جبکہ روحانی قوت کی شناخت کے لئے وجدان درکار ہے یہی وجدان ہم سب میں اخلاقی' روحانی اور انسانی اقدار کا شعور پیدا کر کے ادب اور ادبی تخلیق کو اپنے رنگ میں رنگتا ہے۔

ہارورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر اروِنگ ۔بیبٹ اس دبستان کی سب سے اہم شخصیت سمجھے جا سکتے ہیں (ٹی۔ ایس ایلیٹ ان کا نامور شاگرد تھا اور کئی امور میں اپنے استاد سے متاثر بھی) چنانچہ اس نے اپنے ایک مقالہ "تجربہ اور تنقید" میں پروفیسر ۔بیبٹ کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے لکھا:

"مسٹر ۔بیبٹ جو ہمارے زمانے کے جید عالم ہیں' ایک طرح سے سینٹ بیوو کے شاگرد ہیں۔ ہم میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی تنقید کی ساری تاریخ کو اور ساتھ ساتھ بہت سی دوسری چیزوں کو اس قدر گہرائی کے ساتھ جانتا اور سمجھتا ہو۔ ان کی اپنی تحریروں میں ادب کی تنقید جدید سماج کے ہر پہلو پر تنقید کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ ۔بیبٹ کلاسیکل تعلیم اور کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری دراصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔ ۔بیبٹ نے بے پناہ صبر و تحمل کے ساتھ ان کمزوریوں کا تجزیہ کیا اور ان نتائج کو اپنی دو تازہ کتابوں میں بڑی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ "روسو اور رومانویت" اٹھارھویں صدی کی ابتدا سے لے کر اب تک کے مذاق اور نظریہ کے انحطاط کا جائزہ ہے اور اس سے زیادہ اہم کتاب "ڈیموکریسی اور لیڈر شپ" ہے ----- آرنلڈ اور سینٹ بیوو کی طرح ۔بیبٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریہ کے زوال نے سارے سماج پر کاری ضرب لگائی' لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے رجعت کی جائے۔ سینٹ بیوو کے برخلاف لیکن آرنلڈ کا ہم خیال ہو کر وہ ایک اور تجویز پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات

کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی تجربے، انسانی ضروریات اور صلاحیتوں پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، مافوق الفطرت اقتدار اعلیٰ کا کوئی تصور شامل نہ ہو۔" ("ایلیٹ کے مضامین" ترجمہ جمیل جالبی، ص: (281-83

ٹیٹ کے خیال میں ادیب اور اس کے ادب کو افراط و تفریط سے پاک ہونا چاہئے تاکہ زندگی کے بارے میں متوازن انداز نظر پیدا ہو سکے اس لئے اخلاقی آگاہی اور تاریخی شعور پیدا کرنے والے ادب ہی کو قابل قدر اور معیاری سمجھا جانا چاہئے۔ اس بناء پر کہ اس سے قاری میں زندگی اور اخلاقی اقدار کی بقاء اور دوام کا احساس جنم لیتا ہے اور یوں ادبی تجربہ زندگیوں کی گہرائیوں سے مملو ثابت ہوتا ہے۔ ٹیٹ نے اپنے مقالے "The Critic and American Life" میں ثقہ نقاد کی یوں تعریف کی ہے:

"ثقہ نقاد کو خود اظہاریت سے اتنی دلچسپی نہیں جتنی کہ اقدار کے درست توازن کی برقراری اور پھر ان کے ذریعہ اشیاء کو ترتیب و تہذیب کے انداز سے دیکھنے میں ہے۔ اعتدال اس کے لازمی خصائص میں سے ہے۔ ایسے نقاد کا خصوصی فائدہ یہ ہے کہ وہ ذہنی جنون کی دو انتہاؤں کے درمیان معلق اور لڑکھڑاتی انسانیت کے لئے اعتدال اور سکون کے اثرات بہم پہنچاتا ہے۔"

نقاد کے اس تصور کے ساتھ اگر سطور بالا میں بیان کردہ تصور تخلیق کا جائزہ لیا جائے تو اس تنقید کے نظریہ ادب کا سمجھنا دشوار نہیں رہتا۔ اسی مقالے میں ایک اور موقع پر اس نے خوب لکھا ہے:

"تمام مسائل کا صرف اس ایک مسئلے کے حل پر انحصار ہے کیونکہ جب تک انسان کی اخلاقی آزادی کا تصفیہ نہیں ہو جاتا یعنی کیا انسان واقعی اپنے اعمال و افعال میں خود مختار ہے؟ یا وہ محض اپنے تاثرات اور خواہشات ہی کا کھلونا ہے؟ اس وقت تک کسی مسئلے کا بھی تصفیہ نہیں ہو سکتا۔ موجودہ حالات میں تو اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے بہت گہری تنقیدی بصیرت کی ضرورت ہے۔ اس لئے ایسی تنقیدی بصیرت سے کسی قدر عاری تخلیقات قبل از وقت ثابت ہوں گی۔"

یہ تنقیدی دبستان انقلابی اثرات کا حامل نہ ثابت ہو سکا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ بھی ہو سکتی ہے کہ امریکی معاشرہ اس قدر تغیر پسند ہے کہ وہاں کسی نظریہ کا دوام خود امریکی نفسیات ہی کے منافی ہے' اس پہ مستزاد اس کا اخلاقی رنگ' ہرچند کہ اس اخلاق پرستی کی بنیاد تنگ نظری' عصبیت اور رجعت پسندی پر استوار نہ تھی اور اس میں "انسان" اور "انسانیت" کو کسی حد تک روحانی آدرش کی حیثیت بھی دے دی گئی تھی لیکن دوسری جنگ عظیم نے "انسان" اور اس کی "انسانیت" کے ڈھول کا پول کھول کر رکھ دیا۔ چنانچہ جنگ کے بعد کی امریکی نسلوں نے ایسے موضوعات سے خصوصی دلچسپی ظاہر نہ کی۔

ارونگ بیبٹ ہی کے زمانے میں امریکی تنقید میں ایک نیا رجحان باقاعدہ دبستان کی صورت اختیار کر رہا تھا اور وہ تھا ماضی سے کٹے ہوئے تہذیبی اور فکری رشتہ کی استواری! امریکی تنقید میں اقدار اور معایئر کے معلمین کو "شکاگو ناقدین" (Chicago Critics) کہا گیا۔ جی ہاں! گو انگریزی فلموں اور سنسنی خیز ناولوں کی وجہ سے شکاگو دنیا بھر میں "مافیا" کی سرگرمیوں اور جرائم کی علامت بن چکا ہے لیکن تنقید کی تاریخ میں بھی شکاگو کی اہمیت مسلم ہے اور یہ اہمیت نقادوں کے اس گروہ کے باعث ملی جنہوں نے گو شعوری طور سے ایک جداگانہ تنقیدی دبستان کی تشکیل کی سعی تو نہ کی لیکن ایک معیار کو پیش نظر رکھ کر مسلسل لکھنے کی وجہ سے بعض ایسے قدیم مباحث کے احیاء کا باعث بنے جنہیں تنقید کے بعض نسبتاً نئے دبستانوں جیسے مارکسی یا نفسیاتی کی وجہ سے پس پشت تو ڈال دیا گیا تھا لیکن ان سے کسی بھی عہد میں چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔ اسی بناء پر بعض ناقدین اسے باضابطہ دبستان نہیں مانتے' وہ اس لئے کہ دبستان بعض نئے نظریات ہی لے کر نہیں آتا بلکہ اس کے حلقہ اثر کی وسعت سے بھی اس کی اہمیت اور مقبولیت کا تعین کیا جاتا ہے۔ ایلیٹ کے الفاظ میں:

> "یہ تحریک اس لئے بھی اہم ہے کہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جدید ادبی تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے حدود سے باہر جا کر بھی (جنہیں آپ بادی النظر میں اس کے حدود سمجھتے ہیں) تجربہ کرے اور اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ آج کل کوئی بھی ادبی مسئلہ ایسا نہیں ہے' جو ہمیں مجبور کر کے دوسرے

وسیع تر مسائل کی طرف نہ لے جاتا ہو۔"

اس کے ساتھ ساتھ اس نے اس کی ایک اہم خامی کی طرف بھی توجہ دلائی ہے:

"----وہ خطرہ یہ ہے کہ جب نقاد ان اہم اخلاقی مسائل پر جو خود ادبی تنقید سے پیدا ہوتے ہیں، قابو پالیتا ہے تو ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی لاتعلقی کھو بیٹھے اور اپنے ادراک و احساس کو اس میں جذب کر دے، اپنے دماغ کا غلام بن کر رہ جائے، معاصر ادب کے بارے میں بے تحمل ہو جائے اور اسے جدید سماجی بیماریوں میں سے کسی ایک کے ساتھ وابستہ کرنے لگے اور پھر اصلاح اخلاق کا مطالبہ شروع کر دے۔" (ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ جمیل جالبی، ص: 284)

گو ہر تنقیدی دبستان کے لئے کسی سیاسی تحریک کی مانند پہلے سے اپنے منشور کا اعلان کرنا لازم نہیں ہوتا لیکن اس کے نام سے کم از کم یہ تو ضرور ہی ذہن میں آتا ہے کہ اس نے تنقید کو کیا کچھ "نیا" دیا۔ اس لحاظ سے تو شکاگو ناقدین کا معاملہ برعکس ہے کیونکہ ان کی اہمیت کسی نئے تنقیدی نظریئے یا انقلابی نظریہ ادب کی وجہ سے نہیں بلکہ اس لئے کہ انہوں نے بعض قدیم ترین مباحث کو چھیڑا اور فراموش کردہ معیاروں کو زندہ کیا لیکن یوں زندہ کیا کہ وہ ان کے عصر کے لئے "نیا نقطہ نظر" ثابت ہوئے، اس لئے انہیں محض قدامت پسند یا رجعت پسند کہہ کر نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اس صدی کی تیسری دھائی میں امریکی تنقید میں بیبٹ کی "نو انسانیت پرستانہ تنقید" کے علاوہ دو اور رجحانات بھی نمایاں طور سے محسوس کئے جا سکتے تھے۔ ایک تو یہ کہ نفسیات، اشتراکیت اور اساطیر کے مطالعہ سے جنم لینے والے مختلف نظریات کی روشنی میں لکھی جانے والی تنقید میں ادب پاروں پر چند فیشن ایبل اصطلاحات کے لیبل چسپاں کرنے اور بندھے ٹکے فارمولوں سے بننے والے سانچوں میں تخلیقات کو "فٹ" کر دینا ہی نقاد کا منصب قرار پایا تھا۔ اس کے ساتھ ہی وقت نظری پر مبنی تخلیقات سے دلچسپی بھی کم سے کم تر ہوتی جا رہی تھی اور صرف چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر ہر نقاد بزعم خود تنقید کا ماہر خصوصی بن بیٹھا تھا۔ علاوہ ازیں عملی تنقید کی مقبولیت اور ادبی اقدار کی چھان پھٹک کے باوجود نقادوں نے تنقید پر بھی تنقید کی نظر سے کم توجہ دی تھی حالانکہ ضرورت یہ جائزہ لینے کی تھی کہ مختلف تنقیدی دبستانوں کے معایئر میں کس حد تک اشتراک عمل

ہے؟ اور پھر جن امور میں اختلافات ہیں تو ان کی نوعیت کیا ہے؟؟ تنقید اگر ادبی اقدار کے تجزیے اور معایئر کی چھان پھٹک ہی کا نام ہے تو یہ عمل کس حد تک جائز حدود میں رہتا ہے؟ الغرض تنقید پر تنقیدی نگاہ ڈالنے کی ضرورت تھی اور شکاگو ناقدین نے یہی فریضہ انجام دیا۔

ان نقادوں میں ایلڈر آلسن' آر۔ ایس۔ کرین' رچرڈ میکون۔ برنارڈوین برگ اور ڈبلیو۔ آر۔ کیسٹ وغیرہ ممتاز حیثیت کے حامل ہیں۔ ان حضرات نے شعری ماہیئت اور تنقیدی ساخت کے بارے میں ہی اظہار خیال نہ کیا بلکہ ارسطو' افلاطون' لان جائی نس اور بعض دیگر قدیم نقادوں کے مطالعہ پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے ان کی آراء سے استفادہ کی تلقین کی۔ اس ضمن میں انہوں نے ارسطو کے تنقیدی افکار کے مطالعے اور خصوصیت سے اس کی بوطیقا ("Poetics") کو اپنی تنقید کا [illegible] قرار دیتے ہوئے اس امر کے تعین کی کوشش [illegible] موی تنقید اور امریکی ادب قدر و معیار کی جستجو میں ان سے کن کن امور میں استفادہ کر سکتا ہے۔ جس طرح ارسطو نے نظریہ نقل کی صورت میں ادب اور فنون لطیفہ کے مطالعے اور جانچ کے لئے عمومی اصول وضع کئے اسی طرح انہوں نے بھی ادب و فن کی تفہیم کے لئے ایک مربوط نظام فکر کی داغ بیل ڈالنے کی سعی کی۔ یہاں بھی ارسطو سے ان کا خصوصی شغف نمایاں ہو جاتا ہے' یہ نقاد اسی کے انداز پر جدید ادب کی پرکھ کا معیار تشکیل کر رہے تھے۔ اس لئے ارسطو نے جن ادبی مباحث پر قلم اٹھایا تھا انہوں نے بھی ان ہی مباحث پر خصوصی توجہ دی اس حد تک کہ کیتھ برک نے تو انہیں ارسطو کے نئے پجاریوں (New - Aristotelians) کا خطاب دے ڈالا۔ چونکہ انہوں نے ارسطو (اور بعض دیگر قدیم ناقدین) کو اپنی تنقیدی بصیرت کے لئے چراغ ہدایت جانا اس لئے انہیں ہر نئی تحریک اور جدید نظریئے کا مخالف سمجھ لیا گیا اور یوں مختلف اوقات میں مخالفین نے ایسے ایسے خطابات سے نوازا :

"تقدیس پرست (Holism) "نقل پرست" (Mimeicism) "مخالف اساطیریت" (Anti - Mythicism) "مخالف علامیت" (Anti - Symbolism) اور "مخالف جدیت" (Anti - Modernism)

یہ خطابات شکاگو ناقدین کے انداز نظر کی اساسی خصوصیات تو خیر کیا ہی واضح کریں

گے مزید الجھنیں پیدا کر سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ارسطو سے متاثر ہونے کے باوجود یہ ارسطو کے پجاری نہ تھے اسی طرح قدیم مباحث سے ذہنی رغبت کے باوجود نہ تو ماضی پرست تھے اور نہ ہی جدید انداز نظر کے مخالف۔ دراصل ان کی تنقیدی آراء تنقیدی مباحث میں دو انتہاؤں میں توازن کی برقراری کے احساس پر مبنی ہیں۔ ایک طرف تو وہ ازعانی (Dogmatic) نقاد ہیں جو اصول و ضوابط کو آسمانی احکام سمجھ بیٹھے اور جن کے نزدیک بزرگوں کی تنقید وہ صراط مستقیم ہے جس پر نقاد اگر آنکھیں بند کئے چلتا جائے تب ہی اس کا بھلا ہو سکتا ہے۔ ان کے برعکس دوسری انتہا پر تشکیک پسند نقاد ہیں جن کے خیال میں تنقید کے لئے سرے سے کسی اصول اور قاعدے کی ضرورت نہیں' نہ تو ان سے کوئی فائدہ حاصل ہوتا ہے اور نہ ہی "نالے" کی مانند تخلیقات کو "پابند نے" کیا جا سکتا ہے۔ شکاگو ناقدین نے ان انتہاؤں کے درمیان اپنا راستہ بناتے ہوئے ازعانی نقاد کو یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ خواہ اصول و قواعد کتنے ہی موزوں کیوں نہ ہوں اور کسی دبستان کے مقاصد میں کتنی وسعت ہی کیوں نہ ہو لیکن ان پر آنکھیں بند کر کے ایمان نہیں لایا جا سکتا اس کے ساتھ ہی منکر نقد کو یہ احساس دلانے کی سعی کی کہ اصول و قواعد کا دائرہ کار محدود ہی سہی اور یہ ناروا پابندیاں ہی کیوں نہ محسوس ہوں لیکن بالغ نظر نقاد انہی سے کام لے کر تخلیق کے بارے میں بصیرت افروز باتیں کہتے ہوئے اس میں پوشیدہ سچائی کو کسی حد تک اجاگر کر سکتا ہے۔ انہوں نے ان دو انتہاؤں کے درمیان اپنے متوازن تنقیدی شعور کو "ذویت" (Pluralism) کا نام دیا۔ چنانچہ ایلڈر آلسن اپنے ایک مضمون "An Outline of Poetic Theory" میں یوں رقم طراز ہے:

> "دیگر علوم کی مانند فن تنقید میں بھی مسلسل اضافہ ہوتا رہنا چاہئے لیکن جس نقاد کو سرے سے یہی علم نہیں کہ اس سے قبل ماضی میں کیا کچھ ہو چکا ہے اور کیا کیا نتائج مرتب کئے گئے' تو وہ بھلا تنقید کے علم میں کیا خاک اضافہ کرے گا۔ تنقید میں درست قسم کی "ذویت" کے لئے نقاد کو انتخاب سے کام لینا چاہئے کیونکہ بیک وقت تمام انداز ہائے نظر سے استفادہ ناممکنات میں سے ہے۔ اسی طرح کسی خاص تنقیدی نظریہ کا انتخاب بھی یوں ہی انکل پچو نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس انتخاب کا انحصار ان سوالات پر ہوتا ہے جو اٹھائے جا

سکتے ہیں اور ان جوابات پر جو بے چوں و چرا وہ دینا چاہتا ہے اور مخصوص
تنقیدی نظام کے موزوں تر ہونے پر بھی ہے۔"

یہ اقتباس شکاگو ناقدین کے نقطہ نظر کی بخوبی وضاحت کر دیتا ہے' اس لئے ارسطو سے خصوصی شغف اور اس کے انداز استدلال سے استفادہ کے باوجود بھی انہوں نے اسے اپنا مرشد اور استاد خصوصی نہ جانا چنانچہ اپنے گروہ کے تنقیدی انداز نظر کی یوں وضاحت کی:

"اگر واقعی کوئی "شکاگو منشور" ہے تو اس کا مقصد صرف تنقید کو تنقیدی نگاہ سے دیکھنے کی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے چنانچہ اس مقصد کی تکمیل کے لئے کسی بھی تنقیدی نقطہ نظر کو دلچسپ' مفید یا اہم سمجھتے ہوئے اس سے استفادہ میں کوئی خصوصی اہتمامات نہیں ہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ایسا انداز اپنانے کی بنا پر نقاد استدلال پر مبنی عقائد سے کام لیتا ہے۔ اس سے اسے یہ بھی علم رہتا ہے کہ وہ کیا کہہ رہا ہے' کیا نہیں کہہ رہا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کیوں۔ گویا مروج تنقیدی فارمولوں کی آنکھیں بند کر کے تقلید نہیں کی جاتی۔ ہمیں ماضی سے جو تنقیدی ورثہ ملا ہم اس مقصد کے لئے اس سے استفادہ ہی نہیں کر سکتے بلکہ بظاہر مردہ نظریات کے قالب میں نئی روح پھونک کر انہیں سود مند اور زندہ مباحث میں بھی تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ الغرض یوں تصورات میں اضافہ اور انداز نظر میں تنوع سے آج کی تنقید زیادہ بااثر ہو سکتی ہے۔"

---- اور یہ ایسی بات ہے جس سے ہمارے نقادوں کی اکثریت شاید اختلاف نہ کر سکے!

کتابیات

- احتشام حسین (مرتب) — "تنقیدی نظریات" لاہور، عشرت پبلشنگ، 1965ء
- جابر علی سید — "تنقید اور لبرلزم" ملتان، کاروان ادب، 1982ء
- حالی، الطاف حسین — "مقدمہ شعروشاعری" کراچی، اردو اکیڈمی سندھ سنہ؟
- حامد اللہ افسر — "تنقیدی اصول اور نظریے"، لاہور، کوہ نور پبلی کیشنز، 1964ء
- خالدہ حسین/ڈاکٹر سلیم اختر (مرتبین) — "پاکستانی ادب: حصہ نثر 1992ء" اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، 1993ء
- خلیل بیگ، ڈاکٹر مرزا — "زبان اسلوب اور اسلوبیات"، علی گڑھ، ادارہ زبان و اسلوب، 1983ء
  - "اردو کی لسانی تشکیل"، علی گڑھ، مکتبہ جامعہ، 1985ء
- سلام سندیلوی، ڈاکٹر — "ادب کا تنقیدی مطالعہ"، لاہور، میری لائبریری، 1963ء
- سردار جعفری — "ترقی پسند ادب" لاہور، مکتبہ پاکستان، سنہ؟
- سلیم اختر، ڈاکٹر/مسعود اشعر (مرتبین) — "پاکستانی ادب: حصہ نثر 1993ء"، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، 1994ء
- سعید احمد رفیق — "تاریخ جمالیات" کوئٹہ، قلات پبلشرز، 1972ء
- شارب ردولوی — "جدید اردو تنقید: اصول و نظریات"، لکھنؤ، اترپردیش اردو اکیڈمی، طبع سوم 1981ء
- شمس الرحمن فاروقی — "لفظ و معنی" الہ آباد، شب خون کتاب گھر، 1968ء
- خورشید جہاں، ڈاکٹر — "جدید اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات"

ہزاری باغ' منشا پبلی کیشنز' 1989ء
صدیق کلیم (مرتب) "نئی تنقید" 'لاہور' گورنمنٹ کالج 1969ء
عابد صدیق "مغربی تنقید کا مطالعہ ——— افلاطون سے ایلیٹ تک"
لاہور' امجد بک ڈپو' 1982ء
عابد علی عابد "اصول انتقادیات ادبیات" 'لاہور' مجلس ترقی ادب' 1966ء
"انتقاد" 'لاہور' ادارہ فروغ اردو' 1959ء
عبادت بریلوی' ڈاکٹر "اردو تنقید کا ارتقا" 'کراچی' انجمن ترقی اردو' 1951ء
"تنقید اور اصول تنقید" 'لاہور' ادارہ ادب و نقد' 1984ء
عبدالرحمن بجنوری "باقیات بجنوری" 'دہلی' مکتبہ جامعہ ملیہ' سنہ؟
"محاسن کلام غالب" انجمن ترقی اردو (ہند) 1952ء
عبداللہ' ڈاکٹر سید "اشارات تنقید" 'لاہور' مکتبہ خیابان ادب' 1972ء
عزیز احمد "ترقی پسند ادب" 'دہلی' عارف پبلشنگ ہاؤس' طبع دوم' 1955ء
فضیل جعفری "کمان اور زخم" 'مالیگاؤں' جواز پبلی کیشنز' 1986ء
فراق گورکھپوری "اردو غزل گوئی" 'لاہور' ادارہ فروغ اردو' 1955ء
"انداز ے" 'لاہور' ادارہ فروغ اردو' 1956ء
فہیم اعظمی' ڈاکٹر "آراء" 'کراچی' مکتبہ صریر' 1992ء
کرامت علی کرامت "اضافی تنقید" 'الہ آباد' اردو رائٹرس گلڈ' 1977ء
کشور ناہید (مترجم) "باقی ماندہ خواب" 'لاہور' سنگ میل پبلی کیشنز' 1982ء
کلیم الدین احمد "اردو تنقید پر ایک نظر" 'لاہور' عشرت پبلشنگ ہاؤس'
1965ء
گوپی چند نارنگ' ڈاکٹر "ادبی تنقید اور اسلوبیات" 'دہلی' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس'
1989ء
"اسلوبیات میر" 'دہلی' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' 1985ء
"ساختیات' پس ساختیات' مشرقی شعریات" 'لاہور' سنگ میل پبلی کیشنز'
1994ء

مارکس، کارل / فریڈرک اینگلز "کمیونسٹ پارٹی کا مینی فیسٹو" کراچی، عوامی اشاعت گھر، سنہ؟

ماؤزے تنگ — "فن اور ادب کے مسائل" (مترجم: عبدالرؤف خاں) لاہور، مکتبہ کارواں، 1967ء

"ادب و فن پر ینان کی مجلس مذاکرہ میں تقریریں" پیکنگ، غیر ملکی زبانوں کا اشاعت گھر، 1968ء

محمد حسن، ڈاکٹر — "اردو ادب میں رومانوی تحریک" ملتان، کاروان ادب، 1986ء

محمد حسن عسکری — "انسان اور آدمی" لاہور، مکتبہ جدید، 1953ء

محمد علی صدیقی — "کروچے کی سرگذشت" کراچی، ادارۂ عصر نو، 1979ء

"نشانات" کراچی، ادارۂ عصر نو، 1981ء

مجنوں گورکھپوری — "تاریخ جمالیات" کراچی، مکتبہ عزم و عمل، 1966ء

مسعود حسین خاں، ڈاکٹر — "اقبال کی نظری و عملی شعریات" سری نگر، اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983ء

"شعر و زبان" حیدر آباد دکن، 1966ء

محی الدین قادری زور، ڈاکٹر — "روح تنقید" لاہور، مکتبہ معین الادب 1964ء

نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر — "فلسفہ حسن" لاہور، مجلس ترقی ادب، 1984ء

وقار عظیم — "فن اور فن کار" لاہور، اردو مرکز، 1966ء

یوسف حسین خاں، ڈاکٹر — "اردو غزل" لاہور، آئینہ ادب، 1964ء

-1	اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر
-2	پاکستان میں اردو ادب سال بہ سال	ڈاکٹر سلیم اختر
-3	تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید	ڈاکٹر سلیم اختر
-4	بنیاد پرستی	ڈاکٹر سلیم اختر
-5	افسانہ اور افسانہ نگار	ڈاکٹر سلیم اختر
-6	مغرب میں نفسیاتی تنقید	ڈاکٹر سلیم اختر
-7	داستان اور ناول	ڈاکٹر سلیم اختر
-8	تنقیدی دبستان	ڈاکٹر سلیم اختر
-9	چالیس منٹ کی عورت	ڈاکٹر سلیم اختر
-10	تین بڑے نفسیات دان	ڈاکٹر سلیم اختر
-11	عورت جنس اور جذبات	ڈاکٹر سلیم اختر
-12	ہماری جنس اور جذباتی زندگی	ڈاکٹر سلیم اختر
-13	مرد جنس کے آئینے میں	ڈاکٹر سلیم اختر
-14	شادی جنس اور جذبات	ڈاکٹر سلیم اختر
-15	خوشگوار اور مطمئن زندگی گزاریئے	ڈاکٹر سلیم اختر

ISBN = 969-35-0750-9

Rs. 150.00